

ARCHIPIÉLAGOS PARA NO OLVIDAR

UNA ESTÉTICA DE LA RUINA



ESTUDIANTE
LAURA VALERIA BURITICA QUINTERO
DIRECTOR DE TESIS
PHD. JAIRO MONTOYA

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y CREACIÓN

ARCHIPIÉLAGOS PARA NO OLVIDAR

UNA ESTÉTICA DE LA RUINA

 *Para olvidar*



G r a c i a s

*A los profesores Margarita Calle, Elena Acosta y
José Jairo Montoya, mi Director de tesis, por ampliar mi
sensibilidad a través de sus enseñanzas.*

*A William Ospina por compartir conmigo sus libros, sus
lecturas y acompañarme en la escritura.*

*A la familia de la librería Libélula Libros: Tomás, Christian,
Pablo Felipe, Claudia por encontrarme en sus lecturas y por
sus recomendaciones. Y a Sergio Aguirre por leer
este trabajo con tanta paciencia y gracia.*

A mi mamá por su apoyo.

*A mis amigas y amigos que estuvieron presentes sin importar
la distancia, y en especial a*

*Camila Monroy y Ana María García, por ayudarme cuando a
mi alrededor solo veía ruinas.*

A las casas en ruinas.

Y al poder de recordar y olvidar.

Se trata pues de una cartografía que se extiende en el espacio y en el tiempo, en la que cada pedazo de cemento marca un pedazo de vida y aunque las huellas reconocibles para mí se remontan a mi niñez, sé que antes se inscribieron otras, innumerables, silenciadas para siempre en la amnesia de nuevas épocas. Tal vez quedan algunas cartas amarillentas, cuyos caracteres se van borrando cada vez más, escondidas en cajones de amantes del pasado, aunque los inciertos lectores actuales ya no reconozcan en ellas las historias que cuentan. Acaso sobreviva alguna fotografía, alguna pintura, alguna cuchara, algún plato. El carácter estratigráfico de la ciudad hace que buscar en las huellas constituya una labor de semiótica arqueológica; de las que antes eran moradas, se van perdiendo los rastros y tal vez, en el mejor de los casos sobreviva la nomenclatura como señalética de lo muerto, en otros ni eso, quizá lo que otrora compusiera un frente, ahora componga dos o viceversa. Debajo de esas calles que pisamos subyacen realidades desconocidas, como los restos de un viejo acueducto, encontrados en la Calle Ayacucho: ruina bajo la calle, las ciudades se levantan con ruinas potenciales sobre actuales ruinas, tarde o temprano todo será ruina.

Acosta, Helena en Taller 7.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción			
Resumen			
UNA ESTÉTICA DE LA RUINA			
1			
UN MONTAJE DE LA RUINA	27		
60 piezas			
1.1 Del drama y la alegoría			
1.2 Romanticismo alemán			
Laminilla de Oro			
1.3 Las ruinas de la tierra			
1.4 Las ruinas postmodernas			
2			
DE LA RUINA A LA CASA EN RUINAS			
2.1 El valor de la ruina		55	
Vacío			
2.2 Cinco superficies de contacto			
Taller Arvalencia / Puertas y ventanas / Alquiler de andamios			
Licencia de construcción / Descripción del proyecto: Demolición total			
Litografía Universo			
Nos trasladamos			
Una menos			
2.3 La ciudad ideal			
Las casas desaparecidas			
3			
LO INOLVIDABLE			87
3.1 Entre-cuerpos, entre-tiempos. Presencia/Ausencia: Estetograma			
3.2 Fragmento - Archipiélago			
Archipiélagos para no olvidar			
3.3 El poder (de) recordar			
3.4 Del monumento forma al monumento mensaje			
EPÍLOGO Para no olvidar			
ANEXOS			
BIBLIOGRAFÍA			

LISTA DE FIGURAS

Estética de la ruina	24
6o Piezas	33
Laminilla de oro	45
Vacio	62
Las casas desaparecidas	84
Archipiélagos para no olvidar	100

EN ANEXOS

1a. <i>Ruine mit Personenstaffage</i> , Giovanni Battista Piranesi	131
1b. <i>Cénotaphe de Newton</i> , Étienne-Louis Boullée	131
1c. <i>La demolición de las casas del puente de Notre Dame</i> , Hubert Robert	132
1d. <i>El incendio de Roma</i> , Hubert Robert	132
1e. <i>All Saints Chapel</i> , John Piper	133
1f. Fotografía de <i>Patrullas de desescombro retirando los restos de casas y calles</i>	134
1g. <i>Las ruinas de la antigua Kreuzkirche en Dresde</i> , Bernardo Bellotto	135
2a. Taller Arvalencia / Puertas y ventanas / Alquiler de andamios	136
2b. Licencia de construcción / Descripción del proyecto: Demolición total	138
2c. Licencia de construcción / Descripción del proyecto: Demolición total	140
2d. Litografía Universo	142
2e. Litografía Universo	143
2f. Nos trasladamos	144
2g. Una menos	148
3a. Imagen fragmento	152
3b. Arqueología de la casa	153
3c. Marcas sensibles	154
3d. Achipiélagos	156
3e. Archipiélagos para no olvidar	157
3f. Archipiélagos para no olvidar	158
3g. Islas	159



RESUMEN

La casa en ruinas es una trama de situaciones; su fachada es el soporte que da la cara a la catastrófica devastación. El objetivo de esta investigación es construir a partir de los hechos particulares y las características esenciales del fragmento una estética de la ruina, un montaje que de cuenta como el plano exterior es una pelmaza afectiva de trazas y surcos que combinan diferentes espacios y tiempos. El interrogante que cuestiona esta investigación es el proceso de decadencia calculado y planeado que en el momento de confrontar la desaparición total o parcial, relaciona el quehacer de la arquitectura y la sensibilidad en sus entrañas. La respuesta, se halla en la fragilidad y la ausencia que evocan el recuerdo; en conseguir narrar a través de la(s) obra(s) lo que no se puede poner en palabras. Hasta el último momento se nombrará lo oculto dentro de las capas del olvido –y de la fachada: la idea de progreso, renovación y cambio y, el violento abandono del Estado.



INTRODUCCIÓN

Mientras que algunas casas parecen estar hechas para la eternidad, las actuales que rodean el centro de la ciudad atestiguan el fluir y acelerado paso del tiempo. Desde hace algunos años, he recorrido esos lugares en busca de una explicación que responda a la inminente ruina que las amenaza. Esta investigación-creación se centra en su estudio y en el poder que guarda su superficie al contar lo sucedido.

El lugar del que quiero hablar se ubica entre las calles 28 y 18 y va desde la carrera 23 hasta la carrera 26; un espacio no mayor a 20 cuadras en la ciudad de Manizales. Estas calles guardan un orden evidente pero pasado que se enfrenta a lo irrazonable. Cantidad de fachadas, imágenes de ciudad marcan una particularidad: inscripciones, surcos, grietas, pintura que se cae a pedazos, grafitis –tags^{*} en su mayoría–, anuncios: “se vende, no se vende, no se deje estafar”; muros que antes eran casas, fachadas que se sostienen solas...

Algo es diferente allí, algo se manifiesta en esas superficies configuradoras de la ciudad. Aparece la ruina que, además de ser un proceso de constante desintegración, está en permanente construcción como consecuencia de los fenómenos arquitectónicos que contribuyen a la aparición de edificaciones deterioradas y olvidadas. Las características son demasiado evidentes para no pensar que el curso de la transformación es planeado porque se repite una y otra vez.

El proceso de cambio de todo el sector empieza cuando aparece un nuevo y desmedido edificio de residencias donde antes se implantó un parqueadero que servía de estrategia de valorización y corto tiempo atrás, una gran casa que por lo menos ocupaba una porcentaje superior a un cuarto de la manzana que presentó las primeras señales de ruina

* El tag hace referencia a una forma rápida de etiqueta, una firma o un nombre.

en el momento en el que se marcaron en su fachadas grietas y fisuras. Esas marcas fueron la señal de su eventual muerte.

El material que se desprende de las fachadas de las casas en ruinas se asemeja al croquis de los archipiélagos que se hallan en medio del turbulento y calmado mar. Al separarse cada una de esas islas, resulta un cráter que saca a la luz capas de situaciones, acontecimientos y realidades que no pueden ser percibidos a primera vista y que sobrepasan los límites de lo conocido. La historia oficial de la ciudad no es la forma precisa para comprender lo que está pasando allí. El método de montaje permitirá superponer cantidad de información expresada en los dibujos, mapas, maquetas y fotografías del lugar, y desarrollar así de manera ampliada lo hechos y significados presentes en este estudio. Los archivos recogidos servirán de pistas para navegar en medio del proceso que constata el desgaste y la decadencia.

Las capas de realidad superpuestas muestran una grieta que evidencia la ausencia de lo que ya no está. Localizar estas huellas es un síntoma “un indicio de que hay algo más” (en voz de Ana Jiménez² “un destello, un parpadeo, que lo vuelve una constelación”). De ellas, dependen los enlaces para recordar: “Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente” (Guasch, 2005, p.93).

La arquitectura del archivo y el poder de la narración, entre citas, mezclas, lenguajes y yuxtaposiciones, materializa la obra en cada capítulo. En los fragmentos, objetos, dibujos, fotografías, todos ellos imágenes dialécticas, se pondrá en diálogo la mano de la arquitectura que amplía o disminuye la escala para citar lo oculto entre los pliegues y la superficie entre-cuerpo que nos guarda. Lo que se expone ante los ojos del espectador pretende entrar en el inconsciente –o si se quiere en el alma– y visitar los diferentes niveles geográficos y topográficos donde se aloja el recuerdo.

² Ana María Jiménez, arquitecta, quien también estudia el fragmento en su tesis de Men Artes de la Universidad Nacional: Fragmentos entrelazados, compara las huellas con una constelación; yo lo hago con un archipiélago.

Archipiélagos para no olvidar expondrá una estética de la ruina y tratará de entablar un diálogo poético con ella. El lenguaje conjugará formas y maneras de narrar que harán este trayecto un poco más sensible sin dejar a un lado el horror que causa las imágenes de la destrucción. Este encuentro dialéctico confronta la necesidad de develar lo que ante los ojos se presenta, un (E)stado desinteresado y alejado que se convierte en olvido. Allí, se manifiesta el vínculo material esencial de la propuesta, la conjugación entre la estética de la ruina y la arquitectura en las prácticas que se marcan en el transcurso del habitar.

Me interesa encontrar en el polvo, en las ruinas de las casas, en la superficie que se desastilla un lenguaje estético. Una huella que no habite exactamente la forma o el mensaje material del objeto car-casa, en el que la monumentalidad no sobrepase el monumento –en palabras de Debray–. Sino que hilando, forme tramas y textos para sobreponerse y sobre-vivir en el lugar que está al borde de perder de manera casi inexorable su esencia, y así vulnerable, convertirse de repente en un esqueleto inhabitable.

El lector ya se ha percatado de que el nombre *Archipiélagos para no olvidar* viene de los pedazos de pintura que se desprenden de la fachada de la casa, como las islas de un continente. Esta característica aplica para describir también la ruina en constante movimiento gracias al poder natural, y en reposo por el silencio que las habita. *Para no olvidar*, porque cuestiono el olvido meditado, causa fundamental del abonado y la fría batalla que se libra entre los habitantes del sector y las nuevas construcciones que emergen de manera acelerada. De allí surge el interrogante por lo «Inolvidable», y la potencia que tiene el arte para traer las inscripciones del recuerdo a la memoria.

Cada uno de los capítulos que componen esta tesis está conformado por relaciones entre la teoría, en ocasiones literaria, y el

³ En un inicio, el título era *Archipiélagos para olvidar* porque creí que de alguna forma se debía eliminar por completo el primer indicio que desata la desaparición de una casa. Sin embargo, Jairo Montoya, el director de esta tesis, me cuestionó sobre el olvido en este trabajo y en lo sucedido pasada la catástrofe.

proceso constante de creación. Por cada sección aparecen al menos dos acciones artísticas. El itinerario partirá de relacionar el concepto de la ruina desde una percepción histórica cronológica no ideal. Pasará luego por el lugar y se detendrá en 5 superficies de contacto que describen el proceso meditado y mediado del estado de deterioro que termina en la idea de renovación y cambio. Por último expondrá el fragmento y la ausencia como habitáculo para mantener latente el recuerdo. Desplazarse por las calles, perderse en un fragmento de la ciudad, chocarse con la realidad –cada vez menos casas y más sitios de parqueo– citará autores para los que las ruinas y los desechos son testigos fieles de la historia.

*



UNA ESTÉTICA DE LA RUINA

Para mí, todas las ruinas tienen un encanto indescifrable, ya sean las causadas por el paso de la naturaleza, o las que son producto de una guerra o un saqueo, o las que se fabrican para ser muestras honorables de un glorioso pasado o las ‘insignificantes’ que aparecen en las calles de la ciudad en un lugar no tan memorable. La ruina, suscita sentimientos que relacionan la melancolía, la nostalgia, la impotencia, la inutilidad, la resignación y el fastidio que, acompañados de la fuerza y el poder aniquilador social y natural, recuerdan el significado que le dio Baudelaire a lo Bello: “Es algo al mismo tiempo ardiente y triste... no puedo imaginar ninguna forma de Belleza donde la Tristeza no sea uno de los componentes.” (Kousbroek, 2013 p.51); y que los románticos nombraron a través de la grandeza del mundo antiguo hecho pedazos descrito como lo sublime en el horror.

La ruina “del latín ruo, significa: caerse algo a trozos, a pedazos, venirse abajo algo por estar fragmentado, roto”; significa pérdida (Duque, 2002 p.136). Pérdida del vínculo con la tierra de algo –o de alguien–, desprendimiento corporal (o social) casi total que se soporta en los restos diluidos en las sombras, en las estructuras: la primera muerte, la material (diferente de la segunda total y definitiva). Los despojos que quedan son los que constatan una «justicia de destrucción»¹, implantada por la naturaleza, cíclica porque la Naturaleza, con su grandeza, es la que se encarga de convertir de nuevo en una montaña todo lo que en la ruina es un escombros y así mimetizarlo en el paisaje.

¿Me refiero a cuando no hace parte de un proceso formal de destrucción a causa de una catástrofe natural, que, a pesar de que evidencia una gran fuerza aniquiladora y aterradora, parece más un pacto entre la tierra y sus habitantes. La ruina, lejos de ser parte de un proceso constructivo parece ser más un paso inminente hacia la

¹ Félix Duque en Ruinas Contemporáneas cita a Georg Simmel con su ensayo Die Ruine cuando habla de “la justicia de destrucción para explicar el encanto de las ruinas que recuerda al ser humano su finitud y su incapacidad de tomar justicia en lo material.

demolición. Esta pregunta hace referencia a las ruinas que sin más aparecen como producto de la dejadez, de la no intervención de alguien, de un olvido quizás calculado y planeado por el terreno que ocupan dentro de la ciudad, una batalla silenciosa entre lo inestable y el poder legal.

Cantidad de significados habrá entonces dentro de insignificantes deshechos. Conservarlos y fijar en ellos la mirada dependerá o estará sujeto de los valores de cualquier sociedad, que quiera ver lo que detrás de ellos se encuentra: un vaciamiento de sus marcas de identidad, la confirmación de un pasado victorioso, la conmemoración de su historia, la determinante fuerza que las rodea o bien el presente fugaz que los hace testigos del pasar del tiempo, y con ello la decadencia. También, un futuro que espera un porvenir que supere a sus antepasados, una suerte de progreso histórico; o la simple potencia demoledora que tiene el ser humano cuando produce una fractura, un indicio que destaca el triunfo de un sujeto o de una clase, o, si se aplica en la ciudad, un estrato sobre otro(a).

La arquitectura expone de forma clara el estado ruinoso. Tan solo su carcasa, da cuenta de una realidad cambiante o inestable, pues en ella se sostiene todo tipo de manifestación pasajera o histórica que se expresa a través de sus marcas, su hendiduras y cortaduras. Su armazón resiste de tal forma que abandonado y deshabitado trata de sostenerse de la estructura que la une a la tierra hasta que un ánimo superior llegue a arrancarla, ese será su último momento. De lo anterior, solo quedan los escombros, que si son ignorados, rápidamente se adaptarán a la forma de en un montículo verde, pero, si no son omitidos se encontrará en el fragmento la posibilidad de hallar lo que hay una vez que todo desaparece.

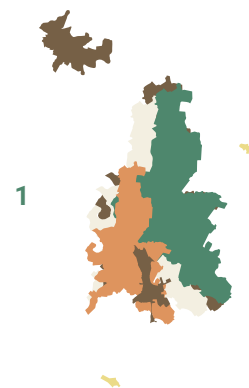
Fijar la mirada en las ruinas es revivir un hecho violento. Tal estado concede autoridad, «garantía de la antigüedad», pero paralelo a ese fulgurante instante, detallarlas es buscar un anuncio de algo antes de un momento dado, o antes del tiempo. Ver como ante los ojos se dibuja lo que el desastre de la devastación avecina hasta imaginar como

el lugar que ahora habitamos puede caer en pedazos. Por un corto momento, la inestabilidad se convierte en soledad y silencio, porque el ciclo natural, pronto se llevará consigo lo que trajo, lo que un día fuera maravilloso e inquebrantable. Aquí, se presenta más que una estética, una poética de la ruina, a través de la historia y de la memoria.

Ronald Mortier observa que “la meditación de Diderot [...] [sobre] la ruina antes que enseñarnos sobre lo que ha sido, se dirige a lo que será o, más exactamente, nos recuerda aquello que ya no será más. [...] La reverie sobre las ruinas antes era una memoria; ahora se convierte en una anticipación. (Corboz, 2015, p.84)

En ese cúmulo de pedazos y trozos queda entonces un tesoro, un encuentro azaroso que soporta el todo en una fracción, lo que implica comprender que en ello hay una constelación de información borrosa, pero con impulso de ser analizada: “Esto quiere decir que o bien el fragmento (la parte o el trozo) indica al todo o bien el todo se reconoce en el fragmento” (Parra, 2015, p.68). Esta relación, más allá de mostrar que la fracción representa el todo, implica la «contigüidad existencial». Lo que señala, que al ampliar la mirada se reconocerá una cantidad de datos invisibles que establecen relaciones entre tiempos y momentos, no lineales. En este caso, sacarán a la luz, lo que está cubierto en medio del mar de ruinas.





UN MONTAJE DE LA RUINA

La Historia, se compone de instantes separados (a veces diminutos), distantes o paralelos que se yuxtaponen a manera de capas. Combinar, traslapar, separar y unir esos instantes es lo que Walter Benjamin llamaría un “montaje”. Cada momento y objeto de la historia tiene su propio ritmo; es por eso que un montaje siempre estará en movimiento, será inconstante, y hasta podrá simultáneamente ubicarse en el inconsciente o traer parte de las imágenes que se encuentran alojadas en él, para construirse.

El montaje detalla el concepto de historia en las imágenes síntoma, que relampaguean y entrecortadas develan “documentos singulares, con frecuencia minúsculos: los que descuidan en general las grandes construcciones históricas”, dándoles un uso para remontar los tiempos heterogéneos (Didi Huberman, 2011, p.175). En la imagen se chocan los tiempos, el percibido de inmediato y el que pasado un instante se estabiliza. La estructura del montaje rechaza la síntesis y usa los deshechos para buscar relaciones en un inicio imperceptibles, que luego permiten ver los acontecimientos de manera ampliada.

El transcurrir del tiempo hace visibles en esta conjunción muchas más realidades. Capas y capas llenas de mensajes obligan a realizar una revisión precisa de lo que se expone en medio de ellas. Esto cobra sentido cuando conforman una trama de hilos que entrelazados tejen situaciones, acontecimientos fragmentados y expresiones que estaban ocultas bajo lo superficial. De ahí, que la historia no está hecha de historias, sino de imágenes (afirma Benjamin) y que las imágenes turbulentas del ensueño producen memoria (Didi-Huberman, 2011 p.42, p.170). Imágenes que chocan y se separan entre los tiempos, que no tienen una ubicación determinada, ni son insensibles al devenir (lo que deslocaliza la obra de arte de un momento preciso). Al superponerlas y unir las conforman una sábana donde parece que lo más antiguo puede

estar cercano o podría repetirse en cualquier momento, reflejo infinito que se produce en el ahora.

Al igual que la historia, que se compone de instantes, todos ellos, puestos y mezclados unos sobre otros, la ruina no es otra cosa que el conjunto de pedazos, trozos o fragmentos que se solapan formando una unidad. Por lo tanto, para un estudio de la ruina, es preciso observar sus entre tiempos, buscar en medio de sus capas o pliegues sensibles ese pasado que se desvanece y el futuro que se proyecta entre escombros y polvo. Cada cáscara que se desprende de la superficie en ruinas cuenta una realidad, y si se mezclan, se cruzan, se superponen a manera de montaje, presentarán lo entre dicho, lo oculto y lo invisible. Recorrer sus formas, sus surcos, es trazar una geografía que provee figuras para conformar la estética de la ruina.

En este circuito, el detalle, el indicio, la marca, la grieta en la pared que manifiesta la ruina, presentan un sustrato integrado lleno de imágenes que conforman esta historia: una atracción de doble faz: la del edificio devastado que como un imán atrae a los encantados de las ruinas y la de los parques de atracciones que emulan los grandes y ostentosas edificaciones de otra época. A partir de un aparente estado de deterioro, los vínculos de lo que ocurre en el presente relacionan el pasado y el futuro. Un encuentro dialéctico traerá la figura del trapero deambulando entre los despojos que deja la ruina.

Ver en los desechos un tesoro para exponer una realidad, recoger cada uno de esos fragmentos que se presentan y analizarlos, es comprender el pasado como elemento de trabajo. Estudiar las ruinas que interrumpen el paisaje de la ciudad, las hileras de casas, verla por los agujeros en las ventanas o en una estructura desprovista de todo su carácter, es ser ese trapero que indaga en los desechos (no tan gloriosos como la ruina monumental) para darle voces a lo que durante tiempos calló, porque en su inestabilidad, se pensaría que la historia terminó.

Aunque el aspecto de la ruina es completamente fraccionado, sin estas piezas no se podría completar el rompecabezas de la «Historia Natural». El proceso de la ruina permite contemplar el ahora y

relacionar las imágenes del pasado con el presente. La historia, en tanto que montaje hace posible entender la ruina como transitoriedad histórica y a la vez el proceso de decadencia natural dentro de ella. Es allí donde se presentarán múltiples significados dentro de los tiempos, un ayer petrificado o una naturaleza en decadencia de la que solo queda la carcasa vacía.

Buscar justamente ese choque de tiempos, es consentir de una forma ampliada la historia y, por tanto, el recuerdo que posibilita una lectura inextinguible y abierta para confrontar la idea de historia lineal y continua y con ella el olvido. Pero bien, para ir en contra de esa corriente y armar un montaje, primero habrá que desmontar y luego remontar el objeto y el tiempo. Didi Huberman escribe que:

[E]l reloj, por supuesto, deja de funcionar. En suspensión, sin embargo, *–dei Dialektik im Stillstand–* trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió. Tal es el doble régimen que describe el verbo *desmontar*: De un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural. (2011, p.173)

Así, marcada la herida, inconscientemente, para entender a Benjamin –y fabricar una obra en homenaje a Carlos Mesa– desmonté un reloj de pulso minuciosamente tratando de hallar en él 60 piezas que hicieran referencia a los 60 segundos de un minuto y a los 60 minutos de una hora. **60 piezas** expone una máquina del tiempo desarmada y remontada para dibujar un reloj digital y para entender el montaje como método donde variedad de imágenes, inquietas en el tiempo y en el espacio, se unirán; retomando la superficie quebrada, para citar el pasado en el ahora, preámbulo de un olvido, síntoma de recuerdo.

Lo que queda será el montaje adherido a la tela que sostiene la realidad, ese que (nos) hace ver y sentir “lo «auténtico: a saber, el paso y el peso inexorable del tiempo, que devuelve esos imaginarios restos a su

lugar de origen". El regreso a la primera herida que ahora es una cicatriz y que por ello, abre la conexión con el lugar de origen, indeterminado por su ausencia pero presente al enunciar que la Historia, su concepto y su transcripción son ya una ruina (Duque, 1999, p.7). Una «segunda naturaleza» que se levanta para invadir los edificios con sus nacientes formas orgánicas en medio de la catastrófica devastación.

60 piezas



Técnica: Lápiz y montaje de fragmentos sobre papel
Dimensiones: 48*80 cm

Tienen que pasar 60 segundos para un minuto. Tienen que recorrer 60 veces la manecilla más grande del reloj, el total de su circunferencia para una hora. Tengo que unir 60 piezas que hay en cada uno de los recuadros que componen esta obra para armar una máquina del tiempo. De cada superficie de papel se adhieren (se dibujan, se trazan, se delinean) las partes que componen un reloj de pulso análogo. Cada una de ellas hace parte de un solo cuerpo, una sola máquina que en sí misma es carcaza (cuerpo-sensible) y es motor (alma-inteligible). En palabras de Carlos Mesa: "La primera configura lo que se quiere y se puede mostrar y el segundo lo que se tiene que soportar y que debe permanecer oculto". Cuerpo continente que se dibuja como reloj digital despertador, alma contenida que se des-hace tras el roce constante de los engranajes que habitan la carcasa.

Esta obra es realizada en el laboratorio *Dispositivos cronométricos*^{*} propuesto por el profesor Pedro Antonio Rojas, en el marco del aniversario número 10 de la Maestría en Estética y Creación.

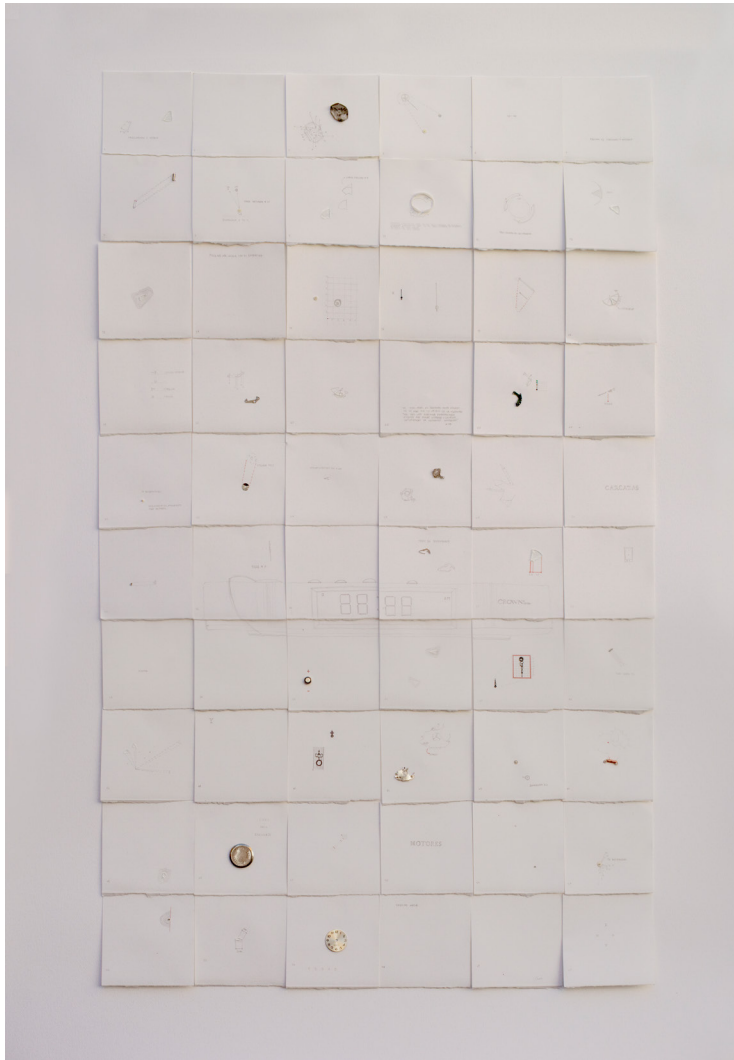
Dispositivos cronométricos es un laboratorio de creación en el que trabajamos a partir de las palabras del Maestro Carlos Mesa, recordamos sus clases y sus textos, en especial su libro *Carcazas y Motores*. [...] Este laboratorio tiene como punto de partida la pregunta por la posibilidad

^{*} Mas información en https://issuu.com/pedrosedimentos/docs/catalogo_dc_pag_indiv

de crear dispositivos que den cuenta de nuestra experiencia temporal, profundamente anacrónica y agónica (máquinas del tiempo, laberintos borgeanos, arqueologías del futuro, distopías arcaicas, conversación de instantes olvidados, monumentos efímeros, archivos anacrónicos, cronometrías de pulsiones, pasados ficcionados, montajes de memoria, recuerdos y nostalgias). (Rojas, 2019 p.10-11)

El ejercicio consistió en un primer momento, en jugar con un tarot creado con las palabras de Carlos Mesa y escoger tres cartas que alertaban sobre el presente, el pasado y el futuro en nuestro proceso creativo. Luego una corta socialización donde expresamos de una forma más cercana las enseñanzas del Profesor a través de sus letras y clases. Después, la muestra de un video sobre objetos desechados, encontrados en la basura o en depósitos de recolección de reciclaje. El segundo momento fue escoger alguno o varios de esos objetos y crear con ellos un dispositivo cronométrico, que generara preguntas por la memoria y el tiempo, como si de traperos se tratara.





1.1 DEL DRAMA Y LA ALEGORÍA

La primera capa de este montaje de la ruina, que inquieta por su poder significativo, parte del estudio desarrollado por Walter Benjamin en *El Origen del Trauerspiel alemán*. Su tesis, se centró en la época del Barroco. Este se caracterizaba por un estilo arquitectónico exuberante, nacido en una sociedad que expresaba metódicamente la perfección sensual, rebelde y extravagante: en sus calles, sus diseños, su forma de vestir, su sexualidad y su fanatismo religioso. Cierta contradicción se configuró en este periodo desde el Renacimiento hasta el Romanticismo: un tambaleo entre el elogio y el insulto cuando se trataba de resignificar hasta el cansancio.

Los dramaturgos barrocos enseñaron el poder del «material desechado». Ellos ubicaron en la ruina el «fragmento más significativo», la materia de valor más importante para su construcción poética. De ahí la forma en la que en el *Trauerspiel* se expresa y encuentra la fragilidad del fragmento transitorio; en los desechos, objetos o hechos minúsculos con gran significación al punto de ser elevados en alegoría entre los hilos que tejen historia.

Estas fibras son la perspectiva descrita en la obra de Benjamin, en la cual explica la alegoría como modo de expresión de la época barroca enmarcada dentro de una perspectiva teológica, que hacía referencia al despojo de lo divino, a la mortificación de la materia y su descomposición de sentido. La naturaleza alterada y la ciudad eran la representación alegórica de la historia, en decadencia encerraban el sufrimiento del mundo. El emblema, la calavera, partía de la alta «significación» de las cosas. Dentro de esta trama, la exuberante cualificación hacía más delgada la línea entre la vida y la muerte.

El tinte de lo alegórico marcó una época y no exclusivamente un modo de actuar de los poetas. Las obras del teatro barroco del siglo XVII

contrastaron un análisis literario, estético y técnico y más aún filosófico de la tragedia². En el momento en el que fue escrito el *Trauerspiel*, el mundo se enfrentaba a las ruinas de una segunda guerra, estudiar lo que quedaba físicamente en las calles de cualquier ciudad (y por tanto en el inconsciente), tras el paso de la catástrofe meditada, resultaba necesario.

Los poetas manifestaban en el uso de la alegoría su experiencia con el tiempo; todo es víctima de su paso, nada es estable ni duradero, mucho menos igual. A diferencia del símbolo en el que el cambio se establece como un eterno fluir y un presente instantáneo donde lo mítico pretende eternidad; la alegoría contempla el pasado, mira hacia atrás con retrospectiva, flanquea en la decadencia. Aquí es donde la ruina encuentra su lugar en la historia como un proceso constante de desintegración.

La alegoría, posteriormente, en la obra de Benjamin se actualizará y constituirá La Obra de los Pasajes. Partiendo de fragmentos decadentes, fenómenos particulares o desechos de la historia, cortados y manufacturados perfectamente, a través de la técnica del montaje, describiendo el estado vulnerable y transitorio de la cultura y el capitalismo del siglo XIX. Las imágenes particulares resultantes de este trabajo, convocaron el panorama materialista ubicado en la mercancía, la concepción de la modernidad y el vaciamiento de sentido en los objetos olvidados.

Lo anterior, configura los cimientos de la construcción de esta estética de la ruina a partir de las imágenes fragmentadas, desechadas, rotas (la columna quebrada, la fachada agrietada), posiblemente de periodos en descenso que componen (esta) la historia (no) contada. Allí se sujeta la idea de que ella misma, la historia, es una ruina que

2 Lacis, directora y actriz de teatro, anunció la diferencia entre la tragedia y el drama del Barroco. Citada por Susan Buck Morss en *Dialéctica de la Mirada*, Lacis en su encuentro con Benjamin en Capri, dice que “El drama del Barroco expresa desesperación y presión por el mundo –son obras realmente tristes”, esto podría tener concordancia con aquello que Baudelaire describe como Bello.

se resiste a la petrificación del significado, pues su dualidad se mueve entre la destrucción y la exaltación.

Es difícil no hacerse a la idea de que tras una ruina, hay una catástrofe. Las fisuras de ese aspecto ruinoso nombran algo mucho más grande. Duque (1999) señala que “Decía notoriamente Walter Benjamin en el *Trauerspiel Buch*: «Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas» Alegoría en efecto, allò agoreuén: hablar de una cosa apuntada a otra” (p. 20). La incisión abre paso a un nuevo lugar, en consecuencia, hablar de ruina, es hablar de alegoría: “Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca” (Benjamin, 2006 p.97).

El carácter indexical del fragmento expone la carencia del todo, completo y en conjunto, que representa la «contigüidad existencial», relación que se refiere tanto el pasado como el presente-futuro. La condición de la pieza indica que encaja en un todo, y que al completo, le falta una pieza. “Un particular es una manifestación de la totalidad y es, paradójicamente, en virtud de singularidad (Benjamin, 2006 [1927], p.244)”, lo que implica que el fragmento es propio de algo pero exclusivo en su especie.

Las ausencias abren la posibilidad de un encuentro con un universo (in)visible. Lo que podría explicar de algún modo que minúsculos acontecimientos den cuenta de un gran momento. La misma idea que separa por la ‘falta’ de algo, también contacta. De esta manera, semejanzas y correspondencias aparecen en forma de destello en las imágenes relámpago, la ruina que habita las edificaciones que otrora eran florecientes, ahora anuncian la devastación total de un sector.

Gracias a la posición filosófica –al drama– de los autores de la poesía barroca y la forma única del montaje de Walter Benjamin, contar la historia de las ruinas no monumentales, más bien aisladas en la ciudad –como si de una isla desierta se tratara– plantean reflexiones y retos acerca de las posibles acciones que relacionan las problemáticas del presente. Baudelaire, en las mismas imágenes de la ruina, llamaba

al pasado «escombros», que, además de ser una mirada hacia atrás, predecían la instauración de un nuevo orden.

La articulación de fragmentos fue el modo de captar en un instante un momento histórico a partir del montaje. El modo de representación alegórica de la ruina, proporciona un motor dialéctico de creación y catástrofe. Esta parte del montaje, permite empezar a apreciar la realidad desde un punto de vista lateral a través de la alegoría que yace en las edificaciones en escombros. Este pliego alumbra el frágil momento en el que aparece el hombre completamente aturdido por la fuerza de la naturaleza.

1.2 ROMANTICISMO ALEMÁN

En el Romanticismo, el artista se encontraba frente a cambios inimaginables en los modos de hacer. La ensoñación lo llevó a pensar y a recrear horizonte en ruinas, que lejos, al otro lado, en el lienzo, convirtieron el paisaje en enemigo exterminador donde nada parece sobrevivir «al fin», a la oscura y fría muerte. La atracción del romántico se hallaba en un choque “natural”: por un lado, el carácter para engendrar del seno profundo, el nacimiento, el origen, su potencia creadora, el hombre; y por el otro, su poder desgarrador, el paso del tiempo y su fuerza aniquiladora.

A finales del siglo XVII, la «ruina romántica» motivó otra sensibilidad; un doble sentimiento mezclaba la nostalgia que producían las magníficas construcciones humanas en ruinas y la fascinación producto de ese desastre; la potencia destructora del Tiempo y la Naturaleza³. Es diferente si un edificio queda en ruinas por los fenómenos catastró-

³ Las mayúsculas son de Argullol en *La atracción del abismo*.

ficos de la naturaleza (porque quienes lo habitan lo reconstruirán en el menor tiempo posible para certificar su poder sobre ella); o si bien, las ruinas quedan como restos honoríficos de un combate librado entre la misma especie humana. Las tinieblas, los naufragios, las tormentas, los huracanes, los terremotos representan la condición mortal a la que se enfrenta la humanidad. Al lado de la calma y el cobijo de la Naturaleza, está su demoledora y cruel acción.

Esa sensación es lo que Argullol titularía *La atracción del abismo* (2006, p.23-24): el gusto de los artistas de la época por plasmar en los lienzos la batalla inminente entre el hombre y la Naturaleza. Una suerte de atención “por el paso inexorable del tiempo” (Duque, 1999) y su capacidad histórica y evocadora. Que muestra por medio de las heridas e incisiones la ocasión para encontrarse con la memoria y la tierra que florecen en medio de las lesiones que manifiestan la luz de esplendor histórico y la oscuridad de la devastación⁴.

El espacio que crearon los románticos sobrepasó los límites físicos para ser un lugar cósmico, civilizatorio. Gracias a la imaginación y el ensueño, evocaron la destrucción que se avecinaba después de que el mundo alcanzara su punto más alto de creatividad. Enderezando las huellas y las alteraciones inconstantes, los artistas –como un soplo del siglo pasado–, lograron una combinación de tiempos en el espacio presente. Grandes y potentes edificaciones clásicas, en su arte, se encontraban ya cubiertas por una capa vegetal; su esplendor, estaba sometido a los ataques de la muerte eterna. “Cuando mayor ha sido la presunción del hombre, con tanta más voracidad la Naturaleza le hace sentir lo efímero de su ambición” (Argullol, 2006 p.28).

La tensión de la sensibilidad en el Romanticismo aspiraba a enaltecer el dominio y la perfección objetiva. Mientras que algunos se encargaban de «matar a la muerte», otros, en las ruinas, expresaban

el término, el fin propio de la existencia (lo romántico, lo subjetivo)». En la transparente frialdad de las edificaciones Helénicas se ubicaba tan-bien la claridad y el orden perturbado por la maleza y el musgo que invaden la limpia, lisa y reluciente superficie. “[P]ara Piranesi ellas contienen no sólo un espíritu luminoso de Apolo sino la fuerza y magia del espíritu dionisiaco” (Argullol, 2006, p.27); no había separación entre la belleza del día y lo sublime de la noche.

Distante de la frialdad exacta de la arquitectura grecorromana, Giovanni Battista Piranesi impregnó sus obras de una estética sensible por lo transitorio: grabados de estructuras desplomadas, quebradas y recubiertas con una capa vegetal que las despoja de su velo pulido y regular, rompieron contundentemente con las ruinas presentadas en el Neocolonialismo, y configuraron un estudio trágico del arte, la ciencia y la antigüedad (Argullol, 2006, p.26). “Las bóvedas rotas, las columnas seccionadas, los arcos caídos, los capiteles cubiertos” los alquitrales quebrados de grandes proporciones, demuestran que es directamente proporcional la presunción del hombre hacia sus ostentosos productos y la intensa fuerza de la naturaleza que comprueba su ambición instantánea. (1a)

Contrastado con los agua fuerte de Piranesi, se encontraban los diseños e ideas cristalinas, perfectas y proporcionadas del arquitecto y pintor Etienne-Louis Boullée. Sus proyectos frustrados presentaron la ruina ejemplar «una negación ruinoso de la ruina», una configuración que solo se ocupa de resaltar las formas y de inhabilitar el tiempo. En estos dibujos no se rompían las figuras exactas de la arquitectura y la escala aumentada. Se sustituye el origen y el ciclo implantado. Se divagaba en el tiempo, sentimental y sensible desde todo punto de vista (1b)

⁵ Benjamin (2006) dice en *El origen del 'Trauerspiel' alemán* que: “La naturaleza continuó siendo la gran maestra para los poetas del periodo. Pero no se les hizo manifiesta en el brotar de la yema y en la flor, sino en el marchito y decadente de sus criaturas” (p.197) por eso que, Argullol (2006, p.24) afirma que “Goethe insiste en separar rigidamente lo «clásico» de lo «romántico». En su opinión, para el arte, el primer concepto viene definido por lo «sano», por lo vigoroso, por lo objetivo; mientras el segundo atañe a lo «enfermo», a lo mórbido, a lo subjetivo”.

⁴ “Así también los paisajes con ruinas, dejan ver la afinidad, la raíz común entre Cultura y Naturaleza: eso que Kant llamaba sustrato” (Duque, 1999 p.33), la luz del día, Apolo y la sublimidad de la noche, Dionisio, enfrentados y unidos por el arte griego (Corboz 2015 p.25).

al ser el fin de la Gloria y la Grandeza: “Friedad en la obra, melancolía en el espectador” (Duque, 1999, p.16). El hecho de grabar se instaura en la memoria y en el papel hasta llegar a los más finos detalles que brillan como *Laminilla de oro*.

(1c) Hubert Robert es quizá uno de los mayores exponentes de este estilo pictórico. Él quería recomponer la sensibilidad de los románticos que pretendían tratar la catástrofe a manera de espectacularidad: “No es que estas telas estén dispuestas a lo lejos [...] tampoco que traten sobre eventos revolucionarios [...] Quizá proponen una particular modulación de un gusto difuso, el “placer negro” que busca lo sublime en el horror” (Corboz, 2015, p.79). Sus pinturas (las de Robert y los demás artistas) exaltan al extremo los efectos del tiempo oscuro, las profanaciones y la magnitud de los desechos, la soledad y el silencio, la poética de la ruina.

A las creaciones de este estilo se le suma un elemento más: edificios cubiertos en llamas, hechos cenizas, protagonistas también de un paisaje en ruinas. El fuego que hizo polvo las construcciones que pronto fueron sustituidas por nuevas edificaciones: “la constatación de la desaparición equivale a un documento de progreso” (Corboz, 2015, p.81). Los incendios exaltaron mucho más las huellas de la inmensa destrucción y enmarcaron de inmediato el proyecto de quienes veían en un futuro el levantamiento de una novedosa ciudad. Estas imágenes no recuerdan con honor el pasado, por el contrario (pre)dicen el futuro.

(1d) El gusto exquisito por los vestigios antepasados privilegió un cambio en la mirada. La grandeza que salía de sus entrañas, despertó la sensibilidad romántica consciente –o inconsciente–, que no reflejaba (ni significaba) solamente un paisaje citadino después del caos, sino también una promesa hacia la idea de cambio. Los edificios en la ruina romántica, no se desvanecían en escombros, crecían hasta la máxima ruina al igual que cuando fueron proyectados. El pintor o grabador romántico, fabrica ruinas como un sueño, no se extasía frente a la

realidad al ver solo fragmentos, construye ruinas para ver tenuemente el futuro que desea resaltar, no el pasado memorable.

El color resume el contrapunto de la destrucción: la difusión de la luz, los tonos fuertes y los contrastes marcados; la «escuela del color» es el lenguaje pictórico de una situación al límite. La corteza de la pintura romántica ubicaba lo bello en la marchita y tenue luz en medio de la devastación. En Japón, de la manera más sublime, han logrado encontrar los detalles guardados debajo de la oscuridad y la sombra. Junichiro Tanizaki (2016) en *El elogio de la sombra*, como si diera respuesta la pregunta de Baudelaire, anuncia que en lo bello hay siempre una suerte de tristeza: “Es un reflejo que arroja hacia la oscuridad una luz mortecina, como las del horizonte que recibe la última luz del ocaso” (p.59).

En particular, desde cada una de las capas de la corteza car-casa, la ruina emana un sentimiento que sugiere pérdida, pero a la vez, un resplandor que detalla los lugares y verdades que estaban ocultos hasta entonces en el aspecto superficial de lo que yace en escombros. Aquella exhalación fue la eterna inspiración de los románticos y la chispa que encontró el drama barroco en el fragmento y que Benjamin confirmó en la imagen dialéctica. En la sombra, encuentro la conjugación perfecta con el estado ruinoso.

La adoración hacia la ruina en los románticos implicaba la carencia de ideales heroicos además de una expresión de desesperanza; la materialización de su protesta unificó y caracterizó su sensibilidad hacia la gloria y la caducidad. La ‘perfecta’ superficie soportaba entonces (y ahora lo hace de la misma forma) la potencia aniquiladora, la impronta del devenir, la duda que pesa sobre la grandeza y el honor. Así, en repetidas ocasiones, de esa magnífica edificación, queda solo su frontispicio que se cae a pedazos a partir de la más pequeña fisura. Un escenario vacío consecutivo para esta tramoya de donde emerge un nuevo paisaje que innova en la muerte.

Laminilla de Oro



Técnica: Linograbado y ensamble con laminilla de oro

Dimensiones: 25*17.5 cm

La incisión marca la conexión entre lo que hay y lo que ya no está. La acción de cubrir la herida de oro no implica sanar, sino más bien recordarla. *Kintsugi* es la técnica japonesa de reparar y rellenar con oro las grietas de las vasijas que están rotas o han sufrido cualquier tipo de desgaste a causa del uso y del tiempo.

Las singularidades de los objetos recubiertos con oro por los japoneses y las casas en ruinas no se ven a primera vista; los cubre una capa oscura que atrae y repele y que se difumina al tenerlos cerca. En un minúsculo espacio de tiempo, los fragmentos se iluminan, y ese destello enlaza una parte del pasado con el presente. Tanizaki, se pregunta:

¿No han visto ustedes, en una oscuridad nunca tocada por la luz exterior, cómo lo panes de oro de las puertas correderas y biombos captan los pocos rayos de luz que llegan desde el lejano jardín, del que lo separan tantas salas, y los reflejan delicadamente, como en un sueño? (2016, p.59)

La oscuridad en este caso es el velo de la tramoya que esconde el cambio y la desaparición rotunda de un lugar de la ciudad. Los panes de oro, de alguna forma, serán esta investigación-creación que quiere desvelar lo que detrás de la decadencia meditada se esconde. El rayo de luz es la obra que aquí se expone para grabar en el recuerdo, lo que había y lo que desaparecerá gracias al olvido del (E)stado. Ese mismo brillo es el que expondrá la más minúscula manifestación de la ruina: la grieta por donde empieza a fracturarse la superficie, que, cubierta de laminilla de oro, alumbrará la cantidad de posibilidades para mantener latente la conexión con el pasado.

En la vida japonesa, el oro, no es un simple lujo. Se ubica estratégicamente para iluminar lo que no se puede ver, suple la falta de luz en las estancias que permanecían a oscuras. "No creo que el oro muestre ninguna otra situación de belleza tan doliente", agregó Tanizaki cuando hablo del ocaso. La laminilla de oro que cubre la grieta grabada en el papel hace las veces de los oros en panes o en polvo de los orientales. Es por eso que aquí, la materia adquiere

otro significado, ese de alumbrar esos lugares que caen en el olvido meditado. No quiero resaltar el daño, pero tampoco quiero negar su historia.





1.3 LAS RUINAS DE LA TIERRA

Las ruinas de la tierra germinan de la estrecha relación de la arquitectura y la naturaleza. En el Romanticismo, ya se venía configurando un vínculo que aunque estrecho, señalaba el poder demoledor solo en el lienzo. Era difícil pensar en ese momento, que años más adelante, todo imaginado pasaría de algún modo, en una fracción del mundo que parecía inexpugnable. Era como si la Naturaleza, sin hacer mucho esfuerzo, obtuviera un pago por las tantas construcciones de proporciones extravagantes que la invadían. Sin embargo, quienes asumieron las consecuencias del desastre, fue la escala opuesta; las casas de casi toda Europa se convirtieron en montañas de escombros.

Aquí, la ruina: una fractura; la muestra: una herida. Esa es la parte por donde tímidamente empieza a brotar filigrana verde, que se traduce en un entre tiempo después de un enfrentamiento, un hiato, (Duque, 1999, p.33) “solución de continuidad, interrupción o separación espacial o temporal” (RAE); un corte en la historia. Desde esa primera línea quebradiza, se delinea un panorama del poder brutal y arrollador que la naturaleza tiene sobre el ser humano o él mismo sobre su especie. En esa confrontación, no sólo se ve franqueada la arquitectura, sino a su pueblo.

En las ruinas de la tierra, habitan el cielo y la tierra juntos para recuperar lo que bien les pertenece. Así, aparece la Naturaleza como dueña y señora de la caducidad. Antes, y por mucho tiempo, se pensó que los edificios eran un enfrentamiento contra quien ha engendrado toda la materia para construirlos. Al aparecer materiales constructivos más resistentes y la perfección de los cálculos estructurales, hicieron que se olvidara lo que al sito le pertenecía; se deshizo el pacto y así como se ponía la primera piedra, se llamaba a la ruina por la energía que atrae

desde lo más profundo. La transformación de la piedra, la madera y la misma tierra en un lugar habitable invoca a la descomposición de esos mismos materiales en cualquier instante.

El primer hecho, protagonizado por el alma humana creadora, partía de extraer y erigir; el segundo, se localizaba en batallar en contra del volumen para, en último momento, devolverlo en un montículo de pedazos que haría parte del paisaje; este último acto lo representaba la fuerza de la gravedad que parecía retornar una ofensa. Georg Simmel (Földényi, 2018 p.21), llamó a los escenarios en ruinas «tragedia cósmica», y dedujo, que las ruinas después de esas escenas, eran la negociación conseguida entre los dos bandos.

Esta negociación para los fanáticos, que ven en la ruina un sentimiento melancólico, tiene, más bien, una marca de venganza. La supuesta destrucción programada y calculada, durante la secuencia final, parasita los escombros con una capa vegetal, tanto así, que en un terreno ubicado en el campo, mucho más rápido de lo que parece, la estructura se mimetiza y opta el aspecto del suelo. Esta combinación entre naturaleza y arquitectura es el equilibrio –mucho más que el expresado por la arquitectura, dice Simmel– preciso para el encanto que guardan en este estado. El forcejeo constante entre sostenerse y desaparecer, lo apacible y lo turbulento, ofrecen una extraña calma dentro de la pelea.

Sería muy diferente si, a pesar de que una construcción estuviera abandonada, no apareciera ni un solo rastro de vida después de la visible destrucción. Las dimensiones de la membrana que cubre o los hilos naturales que se escapan de la superficie, podrían determinar la edad exacta en las que un edificio se convierte en una ruina. En este momento, podría encajar lo que se titula *Sobre la historia natural de la destrucción*: la acumulación de ruinas sobre ruinas, de horrores y terrores pasadas dos Guerras Mundiales, a finales del siglo XX y su imposibilidad a ser contadas o narradas de la forma más precisa en la que ocurrieron.

En esta investigación, el pedazo de pared no se ha desprendido por

el mero transcurrir del tiempo, sino por un violento combate en el que se pelea un territorio, un ideal o una forma de pensar. Aunque parezca que uno de los bandos ha ganado la batalla, finalmente lo único que aflora en las incisiones de lo que está roto, es la tierra que manifiesta su reconciliación con el hombre.

Entonces, queda claro que nada podría hacer y deshacer la mano creadora sin los soportes naturales. Pues un ciclo constante siempre hará que toda vida implique una muerte. De ahí, que sea admirable visitar las magníficas estructuras de poder que fueron cubiertas por la vida vegetal posterior a su innegable maldad: “no simplemente porque en ella se vive, sino porque transforma en ruinas lo que en un principio estaba destinado a no arruinarse nunca” (Földényi, 2018, p. 21).

El sueño de los románticos se hizo realidad durante la Segunda Guerra Mundial. Ciudades en llamas mostraron una perspectiva poco esperanzadora de lo que quedaría al final de la guerra. En Gran Bretaña, Kenneth Clark, historiador de arte británico, formó una comisión de artistas para visitar y pintar las ciudades en ruinas de la gran isla, mientras se buscaban cuerpos sin vida y las iglesias ardían. De esta manera, lograron un valioso testimonio tras los bombardeos alemanes.

Como en otros tantos artistas, la descripción de lo Bello ^(1e) se apoderó de Jhon Piper, el pintor exponente del *Picturesque*. La superposición que encontró en las imprevistas edificaciones en ruinas mostró en la devastación una forma de exponer lo sublime en el horror. Contrariamente a lo que pensaba Simmel, las ruinas acá eran la gloriosa fuerza del enemigo, “los restos honoríficos de un combate, de una resistencia”. En París y Berlín se conservan aún, algunas fachadas “de los edificios sin «retocar» las huellas de las balas o de los obuses”⁶. Los surcos que quedan eran (y serán) muestras de orgullo, medallas simbólicas de honor convertidas en monumento a la fortaleza de todo un país, aunque se haya tratado de una ejecución fría y premeditada.

En este momento de la historia, se ubican esas construcciones

6 En el uso de las ruinas de Jean-Yves Jouannais (2017), pone de ejemplo para estas fachadas las del hotel de Brienne de París y el ayuntamiento de Reims en la misma ciudad.

que estaban pensadas y que fueron diseñadas para ser ellas mismas una ruina. Así, lo propuso el arquitecto del Tercer Reich «ruinas de gran estilo». Albert Speer planteó la *Ruinenwerttheorie* o la Teoría del valor de las ruinas, que hace referencia a pensar un modelo arquitectónico, estructural y material para una estética perfecta en el devenir-ruina. La idealización de un edificio nazi de grandes proporciones apeló al recuerdo, a la grandeza, pretendiendo ser, ciertamente, un homenaje a la gloria. Al mismo tiempo, una grandeza que integraba su decadencia, semejante a las imponentes ruinas de Grecia y Egipto. Si bien Speer quiso que sus futuras edificaciones fueran vestigios perfectos, “los Aliados deseaban contrariar su devenir-ruinas [imponiendo los escombros que] bloquearon el transcurrir del tiempo del que tiene necesidad el monumento para ganar paulatinamente su estado de ruina” (Jouannais 2017, p.27). Una edificación hecha para su destrucción, con un aura de su extinción el Teufelsberg o tumulus, no para humillarlos sino para respaldar el éxito: Como allí yace un edificio de Albert Speer, esa montaña es una tumba nazi

(1f) A finales del siglo XX se hicieron reales muchos de los imaginarios de 200 años atrás. Los enfrentamientos de la guerra dejaron ciudades como Dresde completamente arruinadas. Dresde, era la ciudad de Bernardo Bellotto, pintor representante de la *veduta ideate*. Vedute era la técnica pictórica utilizada en el *Settecento* (siglo XVIII), que tiene su origen en Venecia y su fin es representar vistas urbanas detalladas minuciosamente, e ideate la idea de pintarlas en ruinas. Giovanni (1g) Pannini, fue el primer vedutista en interesarse por esta técnica, se dice que con varias de sus pinturas se construyó Varsovia, pero también que con la obra *Las Ruinas de la Kreuzkirche de Dresde* –de Bellotto–, ellos, los Aliados, se inspiraron para destruirla.

La ruina, el espectro de la desaparición. Delicada filigrana que separa la vida de la muerte. Que participa de la eternidad y la caducidad.

1.4 LAS RUINAS POSTMODERNAS

Bajo la sensación de nostalgia que queda después del desastre, la imposibilidad de recordar queda suspendida por un instante que podría ser eterno. Terminada la Segunda Guerra Mundial, en Alemania y Austria por ejemplo, sólo quedaban mujeres y niñas barriendo polvo, recogiendo y organizando escombros para reconstruir lo que había dejado la catástrofe pero con la incapacidad de nombrar lo sucedido. La calma que se sentía era confusamente extraña. Lo que atestiguan lo sucedido no eran más que ruinas.

Después de todo para huir un poco, llegó la rutina desmedida y con ella la Guerra Fría. Los nuevos e innovadores avances venían de la competencia entre naciones, ideologías y economías. Se crearon nuevos espacios para romper por completo la vida cotidiana y la historia petrificada llevó a la ruina intencionada que cumple la función de rememorar un pasado legendario o muy por el contrario remedar un mundo de aventuras a imagen y semejanza.

La Internacional Situacionista denominó a *La sociedad del espectáculo* esa simple representación de lo antes vivido. La mercancía recogió la historia en un hechizo mágico (al mejor estilo de Disney). Fácil, rápido y con mucho dinero se transportan estructuras, figuras simbólicas y ciudades de otras civilizaciones a cualquier parte del mundo. Los parques temáticos y las simulaciones han invadido las grandes ciudades. Esas, son las que Felix Duque (1999) denominó «ruinas de plástico».

La última capa de este montaje, la conforman aquellos paisajes que muestran un mundo virtual completamente conectado con el potencial de dejar a un lado la realidad. El ideal del romántico se configuró tan bien en este sentido cuando la creatividad logró que pudiéramos “habitar” lo que vemos en la pantalla. Hoteles y casinos temáticos imitan hoy en día una tumba egipcia o una ciudad con más

de cinco siglos de antigüedad como Venecia en medio de un estado fabricado para el descontrol: Las Vegas. Estas son las fabricaciones de un mundo completamente imaginario, abstraído de la verdad, hecho a la medida del espectador para que se sienta conquistador, ignorando que quien se entrega a lo aparente es él, hasta formar parte de la decoración. Es como si los verdaderos desechos de la vida con los que se puede armar el montaje de la historia, se hicieran de lado, se ocultaran o se sumergieran en lo más profundo para ahora inventar unos nuevos, llenos de plástico.

La imagen del deseo cuajó en los objetos culturales y las formas tradicionales. La tecnología se aproximó a la fantasía y se convirtió en un fetiche –Decía Benjamin. La cosificación de la naturaleza paralizó en gran medida la historia (Buck Mors, 200, p.18). El paisaje ahora es una vida simulada. La «Era de las Revoluciones», permite volver a comenzar con seguridad, desde la situación cero, en cualquier momento. Con un solo clic podemos volver ‘hacia atrás’ cuantas veces sea necesario y, aunque parezca que todo se ha borrado para reiniciar, lo cierto, es que la información queda alojada en un lugar al que llaman Servidores al cual pocos tienen acceso directo. Lo artificialmente ruinoso demuestra que ahora, los rayos, las tormentas o los terremotos ya no son necesarios para ver ruinas, menos una sangrienta batalla, ahora el legado cultural es una simulación.

La sensación de nostalgia se ha borrado del pensamiento de los occidentales. Las ruinas puras pasaron a un segundo plano. El arte, demuestra el infinito poder que tienen los distintos tiempos de usar el pasado. Su potencia irremplazable recolecta, asocia y consume imágenes y signos de distintas épocas –“vencidas [en gran media] por la religión” (Duque, 2002)– como representaciones físicas de un instante, recuento real del poder y de la (im)potencia de los antecesores e ilusión de los precursores. El ayer ya lejano estimula el presente y reconoce el futuro por ser un por-venir intangible. Las ruinas, hacen justicia a esos pasos que, aunque guarden un silencio inquietante, gritan en el instante en el que son contempladas.

La atracción que siente el ser humano hacia las ruinas se sumerge en el intento de vivir solo en el presente y de dejar apartado el pasado, negando su futuro. Las ruinas de plástico, prefabricadas, creadas, producto de una guerra, entre los hombres o con la naturaleza, manifiestan una turbulenta carga superior, muchas veces consciente de la herida que quedará marcada. Lo que reluce en este montaje es la sensación de que una ruina –siempre– es consecuencia de un hecho violento –si tan solo mirar, clavar la mirada ya es violentar. A pesar de que el sentido de transmisión cambie desde el Barroco hasta la contemporaneidad, la ruina establece un continuum, ordena la relación con el otro y con la tierra que balancea los niveles de habitación en la Tierra, engrandece un momento, un lugar que sólo quienes son conscientes de su civilización sabrán apreciarla.

Quien(es) fija(mos) la mirada en las ruinas, dice Antonio José Ponte, es –o somos– un(os) «ruinólogo(s)», un espía que se halla ante el cuerpo del delito, una pieza incompleta, “una habitación de tres paredes”, sin techo, sin puerta, sin ventanas. Su trabajo es buscar el torturador del cuerpo en lo que queda de él: escombros, cenizas, “músculos, ligamentos, vísceras, secretos, sangre”. Esta es quizás la explicación más extrema para entender la atracción hacia las ruinas, el vínculo entre la violenta tortura y la excavación de lo que hay detrás de ella, dice Ponte que “las ruinas son arquitectura torturada” (2007, p. 203). Los ojos atentos del ruinólogo, seguirán el camino apenas visible trazado por una grieta sobre el frontispicio, que inicia en la parte más alta y que llega hasta las turbias aguas de la canal.

Los delgados hilos naturales de este montaje que sujetan a la ruina de la vida se encuentran perpendicularmente atravesados por su variedad de significados. La ruina es el dispositivo que mantiene latente el pasado en medio de los restos; no es algo que se encuentra por casualidad, aislado de cualquier relato: es una imagen dialéctica, que sorprende porque aloja un recuerdo que se encuentra siempre en

movimiento. Por eso, su variedad de significantes, su amalgama con la tierra, su relación con la historia, y sin duda la excavación por sus formas quebradas dentro de la memoria.



DE LA RUINA A LA CASA EN RUINAS

Decadencia, ruina: Estas dos palabras se diferencian en que normalmente la segunda es resultado de la primera. Ejemplo: la decadencia del Imperio Otomano en tiempos de Teodosio anunció su ruina total. Pero hay alguna diferencia: se dice que las artes entran en decadencia y de las casas que se arruinan.

D' Alembert

La *Encyclopédie Française* editada en el siglo XVIII dejaría muy en claro que la palabra ruina hacía referencia a los palacios y a las tumbas lujosas, a los monumentos, no a las casas, de campesinos o burgueses; vistas ahí, solo eran edificios en ruinas. Sin embargo, un palacio puede ser una casa, una casa un palacio; una tumba, un monumento. A partir de aquí, la Casa, su car-casa, es y será una Ruina. La arquitectura, a pequeña o gran escala, es un soporte fiel del tejido entre el ser humano, su historia y su memoria. En los edificios y de manera especial en las casas (que nos protegen) y en su superficie, se conjugan y se hacen tangibles o mejor visibles, cantidad de manifestaciones, públicas o privadas, conscientes e inconscientes que detallan un sin número de acontecimientos y de referencias históricas. Heridas aleatorias, fragmentos desubicados, enunciados suspendidos, movimientos que se deshacen en y con el tiempo, definiendo el lugar.

La casa (en ruinas), al igual que el templo al que se refiere Heidegger (2014) cuando habla de la obra y la verdad en el *Origen de la obra de arte*, modifica la apariencia del paisaje por ser una obra tangible (p.62). El material con el que está construida muestra a plenitud influencias y contrastes, de la quietud y de la movilidad, de la luz y la sombra, naturaleza de las cosas que le da el relieve a la claridad, que conforma volumen y superficie. Es ahí, según Heidegger, donde la totalidad se verifica y donde se manifiesta el mundo y hace a la vez que la tierra sea tierra, y donde se ubica la cuaternidad. De lo más profundo, se extraen

los materiales con los que se obra y la presión con los que se rompen, el nacimiento y la muerte, la pérdida y la victoria, la constancia y la ruina.

Opuesto al pensamiento de Diderot, la historia no tiene un solo sentido ni un esquema idéntico y preciso. Exponer la casa arruinada es una confrontación material, funcional, técnica e histórica. La casa que tiene trazado en los fragmentos de su superficie el camino hacia la muerte es también una ruina: una estancia de lo inhabitable, del olvido, que invoca a la indiferencia y a las marcas de un autoritario método para re-construir. El poder dialéctico de la ruina concede la oportunidad de hallar en ella el paisaje musical de la historia llena de repeticiones, intervalos y ritmos.

Las casas que se desploman en pedazos, se anticipan a un combate que seguro quedará mal librado entre los habitantes de la casa, su pasado y su futuro (lleno de imágenes sin sentido, abstraídas de su lugar de origen, carentes de verdad, simuladas –como las encontradas en los plásticos hoteles– con renders o figuraciones 3D). La ruina, magnífica y monumental, establece una relación propia con lo que hay delante, presenta, al espectador, una imagen de sus antepasados y sus creencias, enmarca la memoria

2.1 EL VALOR DE LA RUINA

“¿Cuándo empieza un edificio a considerarse en ruinas?” Aunque la primera herida sea un indicio, ella sola no basta, es necesario que las fisuras de su superficie sean incalculables para estar frente a una ruina. Se dice, que la ruina es una forma de mirar más que una estructura venida abajo. Allí, radica su valor.

La ruina es resultado de un combate, pero dependerá de los protagonistas su importancia. Se ven distintos los restos de una guerra, los escombros de una catástrofe natural, la decadencia de las

estructuras a causa del paso del tiempo, o las ruinas del olvido. En todos los casos, el soporte de las señales será la car-casa que confronta el sentido funcional, técnico y sentimental, la piel que agrupa los signos públicos cotidianos y las entrecruzadas situaciones.

Bernardo Bellotto, en ruinas, sin dinero, representó en sus pinturas el estado decadente que fragua una batalla sin resistencia armada, “resultado fruto de un cálculo y de una destreza que no tiene nada que ver con el saqueo precipitado y aleatorio de las batallas”⁷(Jouannais, 2007, p.98). Por su parte, el chileno Camilo Vergara se ubicó en los guetos⁸ de Nueva York, con su trabajo *The new american ghetto* para mostrar la ruina ubicada en lugares con falta de recursos económicos, físicos y sociales, lo que da paso a nuevas construcciones. La “inexorable tendencia a la ruina tanto arquitectónica como social”, expone un proceso de decadencia progresivo propio de edificaciones que sirven de vivienda en barrios olvidados y abandonados: “ventanas rotas, abandono, vandalismo, entradas tapiadas, ruina, marginalidad y demolición final”. El fotógrafo logró construir con fragmentos una visión completa de los barrios en proceso de extinción (Maderuelo, 2018).

Es inevitable pensar que el estado ruinoso hace mucho más corto el camino hacia la muerte. El paso y el peso del tiempo, el devenir de la transición humana, la mugre, la decadencia, la habitación de lo inhabitable, se vuelven latentes. Para que llegue lo nuevo, algo tiene que desaparecer. Si se proyecta una nueva edificación, seguramente una o varias casas tendrán que sufrir las consecuencias: “La contradicción [es] parte constitutiva de la ciudad”, invoca tanto el olvido definitivo de

⁷ Bombardeo de la ciudad de Heidelberg en 1693 que cita Victor Hugo Le Rhin.

⁸ Gueto, en inglés ghetto: judería marginada dentro de una ciudad, (b)arrio o suburbio en que viven personas marginadas por el resto de la sociedad (RAE).

⁹ Aquí, es importante citar las referencias de la obra de Carlos Garaicoa que hace Carlos Roldán en el libro del MAMM: “El tiempo y el paso sobre las estructuras que un día creyeron en la permanencia, es el protagonista [...] Como si estas estructuras nos repitieran una y otra vez de manera errada, que ha llegado el momento de olvido definitivo”.

un gobierno impotente o indolente, como las necesarias y prioritarias formas de tratar estos encuentros que ponen en diálogo confrontado – al igual que la ruina histórica– la arquitectura “inacabadas, confiscadas, confinadas, estigmatizadas, olvidadas” (Roldán, 2010, p.37).

Los espacios cotidianos, cercanos y propios, que quieren ser borrados de la memoria de la ciudad se enfrentan a los que perviven en la historia dentro de la misma trama ortogonal. Allí, es donde se logra percibir los límites de clase, de cuidado, de importancia, de trato y de alguna manera, de permanencia. Este tipo de acuerdos, hacen que las partes de la ciudad se encuentren encerradas en las reglas de planificación ideales para mantener ‘vivo’ el pasado, anteponiendo como si fuera poco la consigna de bienestar y cambio.

La casa y su superficie son la interfaz que establece la relación con lo otro y con los otros. Creer que es suficiente fijar la atención en edificaciones ruinosas monumentales que significan fuerza, honor, gloria ante todo un pueblo, y dejar a un lado el lugar mínimo de conformación de la ciudad es un error. La casa “ahora atropellada, fraccionada, usada y abusada, permeada por el tiempo [con inscripciones o] *Frases* (solo frases efímeras sobre las ruinas de los hombres)” –como el nombre de una de las obras de Carlos Garaicoa– enmarca el camino hacia el olvido.

Stig Dagerman, escritor y periodista sueco, dijo que si se quiere conocer perfectamente una ciudad en ruinas, esa sería Hamburgo; llena de lugares inhabitables, de casas demolidas “entre Hasselbrook y Landwehr, que exhalan un olor áspero y amargo de incendios apagados, en el húmedo anochecer de este otoño”. Las palabras de Garaicoa y Dagerman, describen la realidad desoladora del estado ruinoso. Juntan, encierran lo que explícitamente se muestra en la obra de Garaicoa: “vivimos apropiados de un pasado prestado, un futuro esquivo y un presente enfermo infectado con el virus del cambio” (Roldán, 2010, p.79).

Una ilusión es la que mantiene la idea de un futuro mejor. El resultado, cada vez menos espacio para vivir –una prisión–, más

para trabajar y consumir. La planificación perfecta y meditada (nos) ha marcado el ‘ideal’ de apreciar la vista urbana organizada, limpia, homogénea y con grandes accesos vehiculares; todo, dentro de un gran bloque de vivienda. A pesar de ello, lo que se observará desde las alturas será un escenario de infinita melancolía, aunque se dejaran de ver esas casas viejas, mugrientas e inhabitables, se estaría destinado a un régimen de comportamiento y vida cotidiana, un *espacio de la muerte viviente*. La ciudad cristalina, impecable, inmóvil (para el caminante), sin contacto, hará que cualquier movimiento perturbe y sea vigilado.

Vacío



Técnica: Lápiz sobre papel

Dimensiones: 50*70 cm

Recorrer las mismas calles, ver las mismas casas una y otra vez, ubicar en su superficie el objeto de esta investigación, hace que cada vez y con más frecuencia se encuentren los pequeños detalles que descifran esta investigación-creación. En cada visita, encuentro una nueva grieta, un nuevo (o viejo) color, una nueva-vieja casa a punto de desaparecer.

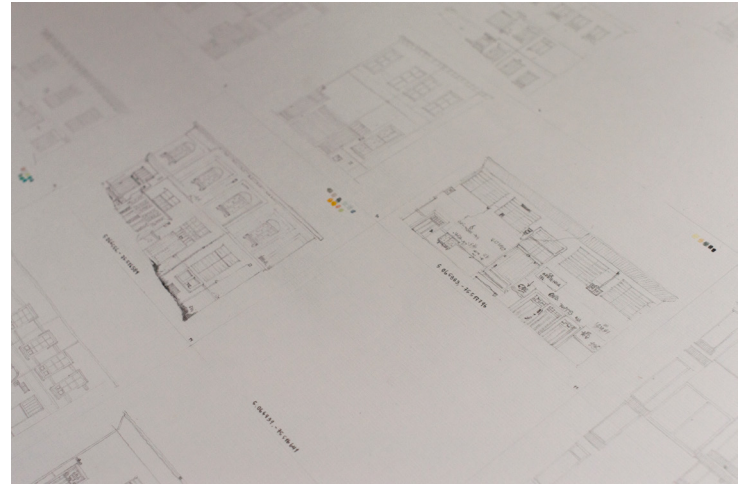
Vacío es la primera obra que se acercó al espacio de trabajo.

Vacío cuestiona la labor de la arquitectura (mi profesión) que se encarga de proyectar y construir edificios, para esta vez, dibujar una realidad: las casas en ruinas del centro-sur de la ciudad de Manizales que se encuentran cercanas a desaparecer por el olvido meditado y mediado del Estado, por la especulación inmobiliaria, por la idea de renovación y cambio.

Vacío porque al recorrer estas cuadras, que no superan diez manzanas se encuentran cantidad de vacíos que antes eran una casa y que ahora son sitios de parqueo que sirven a los visitantes del centro de la ciudad o lotes de ‘engorde’ donde próximamente se planea una nueva forma de habitar

Vacío, porque al dibujar cada una de las casas que hacen parte de este trabajo, encontré que alguien se hace llamar vacío porque dejó su firma (su tag) por todas las fachadas que se logran sostener en este lugar.

Vacío, tiene 14 acepciones simples en el diccionario de la Real Academia, y a pesar de ello, define una «falta» de algo.



2.2 CINCO SUPERFICIES DE CONTACTO

Me he detenido tanto tiempo frente a un muro de una casa que está lleno de huellas y marcas que he empezado a cuestionar mi mirada incisiva porque talla y molesta a los habitantes del lugar porque soy simplemente un espectador. Me he percatado que al estar ahí parada estoy ante tiempos heterogéneos, distintos, ante memorias tangibles. El poder que tiene esta imagen que queda graba en mis recuerdos, tiene tanto poder dentro de su fragilidad (porque cada que vuelvo a ese muro, a esa casa, veo algo diferente) que puede chocar y poner en contacto un sin fin de realidades. El poder que tiene esta imagen «relampago» que queda graba en mis recuerdos, tiene tanto poder dentro de su fragilidad (porque cada que vuelvo a ese muro, a esa casa, veo algo diferente) que puede chocar y poner en contacto un sin fin de realidades.

Carlos Mesa diría que este muro es una «superficie de contacto». Un tejido de afectos, de encuentros y desencuentros, de mezclas, de geografías dibujadas (por los pedazos que se desprenden de pintura, por los mapas que dibujan las grietas que aparecen en la casa) más que de geometrías. Allí, en la superficie, se exponen hechos sensibles, invisibles para quien quiera dejar a un lado lo que delante de sus ojos se presenta. Este espacio es el umbral, la puerta de entrada espesa y confusa para contactos interminables de los cuerpos y las ideas.

El límite queda marcado por el umbral donde empieza el espacio de la habitación, lo que hay adentro no hará parte –por lo menos por ahora– de este recorrido. Me quedaré en la piel, en la frontera que limita el exterior. Trataré de armar un rompecabezas con todas las piezas que a primera vista se encuentran aisladas como «cuerpos separados que somos», para abrir un lugar de investigación, que no es ni afuera ni adentro. Es el espacio liminal entre uno y otro, un plano divisorio de la mirada. En la fachada se esconden, se funden, se apelmazan variedad de capas y realidades, variedad de trazas y reuniones de múltiples encuentros.

Esta sección se llamará Superficies de contacto y estará marcada por la voz literaria en los trazos ruinosos. Está escrito en primera persona para contar, desde mi experiencia, los detalles particulares que encuentro en las casas que escogí para desarrollar este trabajo. Visto desde las alturas (como nos acostumbramos a ver los arquitectos), las manzanas de esta parte del centro de la ciudad están pobladas de arquitecturas desiguales (tiendas, lugares de citas, cafés, antiguas fuentes de soda, depósitos de madera, ferreterías), vacíos que se esconden tras una fachada que flota o que ahora son parqueaderos y edificios que no superan los cinco pisos casi improvisados al antojo del constructor.

La capitalización más salvaje del espacio que antaño ocupaban las enormes casas de las que en su tiempo fueron familias numerosas, que con el paso de los años desaparecieron, dejando los muros entre los que vivieron generaciones enteras, primero en manos de arrendatarios que les dieron usos variopintos, y después en manos de nadie¹⁰. (Pineda, et al., 2018)

A pie, puedo ver que algunas de estas casas se resisten a desaparecer entre tantas nuevas formas de habitar el lugar. Busco, escojo y retrato las señales que caracterizan esas estructuras, de allí vienen sus nombres y de la inigualable forma de llamar Walter Benjamin a sus aforismos *Calle en dirección única*. Todas en conjunto determinan una intención, pues evidencian de manera ampliada la primera escisión que dio «lugar».

¹⁰ Esta es la descripción del lugar del centro de la ciudad de Medellín donde se encontraba la casa de Taller 7. Aunque esta investigación-creación se localice en la ciudad de Manizales, aplica para muchos otros lugares fuera de esta ciudad.



Taller Arvalencia / Puertas y ventanas / Alquiler de andamios

(2a) Casas viejas de bahareque armadas con boñiga, cal, tejas de barro y preciosos trabajos en puertas y ventanas de madera. De tipología en claustro, con espacios generosos como el patio interior que ahora años era escenario de la vida familiar y que ocupaban por lo menos un cuarto completo de la manzana. Hoy en día sus habitantes –si todavía quedan– buscan venderla porque las dinámicas cercanas ya no son las mismas, porque cuesta mucho más sostenerlas en pie que buscar un nuevo y pequeño lugar para vivir. La especulación de una nueva vía, una nueva reforma, la presión inmobiliaria empuja a abandonar el lugar.

“¿Son fachadas que se caen en medio de una tempestad de fuego o es el propio parpadeo ocultando un parabrisas? Nada más”¹¹. Esta es la primera sensación que tengo cuando paso –quizá porque el centro está muy congestionado, quizá porque es una vía alterna para salir de allí– por la carrera 25 dentro de un vehículo que solo pretende aligerar el paso. Allí se encuentran a la mano talleres, bodegas de madera y de metal, almacenes de pintura, ferreterías y todo tipo de insumos para la construcción. Parece inverosímil localizar productos de esta clase en un lugar a punto de desmoronarse. Dos fachadas: calle 16#24-41, carrera 25 carrera 19, esquina, en las que se puede expresar: “Todo intento de agotar un espacio, ha de acabar por adquirir una forma u otra de geografía sentimental” (Mesa, 2010, p.14), la expresión de un quehacer, un oficio, una huella, un intercambio, más que de un producto, de un sentimiento, que separa y que une.

En la misma esquina, convergen dos imágenes que, aunque

¹¹ Es la pregunta que se hace Jouannais cuando cuestiona la imagen que podría estar observando Dagerman mientras se suicida en su carro.

distantes se corresponden: por un lado, un anuncio que ofrece toda clase de materiales para llevar a cabo cualquier tipo de remodelación, por el otro, una grieta que se abre en la pared que saca a la luz los estratos del material de la casa. Los espacios creados están condenados al mantenimiento: impermeabilizar un techo, resanar un hueco, sustituir un piso roto, cambiar una baldosa por la humedad. Su estado actual se aleja completamente de lo que fueron esas otras vidas. Visitar y de algún modo conocer este lugar, permite aproximarse a las formas de relacionarse que desaparecerán una vez este espacio sea demolido y lleguen otros ‘nuevos, renovados y eficientes’ sistemas de construcción. El interrumpido proceso de abandonar estas arquitecturas es por causa de los enormes edificios que aparecerán para alojar enormes cantidades de gente, donde antes habitaban 10 ahora lo harán por lo menos, más de 100.



Licencia de construcción / Descripción del proyecto: Demolición total

Cada que paso por el centro de la ciudad, veo una que otra casa demolida, unas cuantas más abandonadas, algunas fachadas que solo cubren un lote y cada vez más, grandes vallas que anuncian un nuevo proyecto arquitectónico en construcción.

No sé exactamente qué pasó aquí. Una manzana completamente demolida desapareció de la trama de la ciudad, pero todavía quedan (2b) vestigios de ella en algunos de los rincones de la virtualidad. Para entonces, –mientras escribía esto– era un parqueadero, ahora, un año más tarde, ya se levantan 20 pisos de vivienda multifamiliar.

Dos más que ya tienen marcas y lesiones que anuncian un inminente estado ruinoso. Carrera 25 entre calles 21 y 22. “Sobre esas superficies, entendidas como lugares de transiciones mínimas; sobre las huellas que arrastran consigo y las cicatrices que la esconden, se hallan escritas historias tangenciales que la matemática más exacta no

será nunca capaz de representar” (Mesa, 2010, p. 15). Las casas que ya no están, hacían parte del denominado Centro Histórico, lo que ahora queda es la clausura de ellas con grandes manchas de cemento¹² que se asemejan a los grandes silencios e interrogantes legales de todo lo que se hace visible en este lugar. Las han borrado del mapa, solo eran elementos temporales pese a su evidente carácter permanente.

(2c) En la misma escena, una casa recién pintada –porque días atrás anunciaba sus primeras lesiones de ruina– recibe a unos nuevos habitantes sin desalojar a los antiguos: Manizales guarda un fenómeno en sus montañas y es el de habitar bajo el nivel cero. Los primeros, prefieren poner la mitad del inmueble en arriendo antes que marcharse. La ciudad tiene una particularidad, fue fundada en el filo de una montaña, ese pico es la Carrera 23. A ambos lados la pendiente predomina en geografía, lo que permite que muchas casas amplíen su espacio por debajo del nivel de la calle. Así, con el fin de dignificar lo antes construido, se divide la estructura para dar lugar a nuevos inquilinos

Los bajos, como los llamamos aquí, son, en inversa locación, lo que en Centro Habana nombran palomeras. La fracción de la fracción de una casa vieja: un patio techado, una estructura sobrecargada, un soporte improvisado, toda obra en favor de la ruina. Los estudios y en particular la planificación urbana, recurre al concepto de tugurización para menospreciar las formas espontáneas de compartir un mismo espacio. De esta manera crean un imaginario colectivo que sustrae toda dignidad de las variadas formas de habitar hasta llamarlas lugares de mala muerte. Esta es la excusa más palpable y común para demoler, para borrar a toda máquina un lugar.

12 En el diario local, La Patria, aparece una noticia en febrero de 2013 que se titula: “Consumidores y vándalos hicieron cerrar el pasaje de San Vicente”. Las puertas y ventanas y un callejón que había en medio de las casas fueron clausuradas con cemento debido al alto consumo de sustancias en este lugar que pertenecía a la Fundación San Vicente de Paúl. Hoy se encuentran totalmente derrumbadas por su mal y peligroso estado. www.lapatria.com/denuncie/consumidores-y-vandalos-hicieron-cerrar-el-pasaje-de-san-vicente-26859



Litografía Universo

El problema de lo que sucede en las calles y en este trabajo es que demoler y minar esas casas fuera la única solución posible para rehabilitar el lugar. Está bien que la ciudad se transforme, pero construir una gran torre, monstruosa, desescalada, gris, triste –y encerrarnos en ella–, donde antes había no sólo otra casa sino también otras dinámicas y maneras de vivir, es, por una parte, homogeneizar la conducta humana y por otro dejar a un lado el pasado, la historia.

La reconocida Carrera 23 le da la espalda al triste paisaje que se dibuja a medida que las grandes casas del centro-sur desaparecen. Observo detenidamente las cuadras ubicadas en la carrera 24 entre calles 23 y 25. En este pequeño fragmento se aprecian claramente las manifestaciones que encarnan en un inaplazable estado: el deterioro. (2d) El primero, es una casa que alberga una litografía y una tienda-café –algo misteriosa. Como si la fachada misma fuera una superficie de impresión, se ven avisos y marcas de toda clase. La pátina del tiempo o en realidad, la tesura de las cosas manoseadas, es de varios años; la mugre de la mano humana, el hollín de los carros y los buses ya está impregnado por completo, ya hace parte de la pintura natural.

No puede negarse que en cierta medida la suciedad despierta un noble sentimiento, delata el transcurrir del tiempo, de la vida. La condición humana –en especial la de los orientales y en particular quienes nos atraen las ruinas– lleva a amar la tizne, las cosas manchadas por la lluvia, los tonos y matices añejos. Cuando varias de las grietas de la superficie desmoronada se unen, forman un cráter lleno capas que relacionan otras realidades, otras historias: una arqueología sentimental que grita ser interrogada: “Los órganos puestos a la vista de un edificio sacrificado, [son] susceptibles de revelar la verdad sobre el futuro de



una guerra” (Jouannais, 2017, p.49). Una guerra entre los habitantes que tienen a sus car-casas de trincheras y el (E)stado.

(2c) Las rejas metálicas y manchadas que cierran las entradas del café, se levantan cada día para que sus clientes disfruten de una vista desoladora. Al frente, hay un lote que ocupa el 25 % de la manzana vecina; los muros que lo encierran, tienen marcados la materialidad y la distribución espacial de lo que había antes. La casa que antes había estaba incluida en el Plan de manejo y protección del Centro Histórico. Al parecer fue demolida sin autorización. Ahora solo es un terreno baldío, sin valor de uso ni de cambio. Al *son* de las baldosas que se levantan en sus inmediaciones, encaja la historia de Włodzimierz Bogacki, dedicado a la destructología o ciencia de la devastación: él, creía que podía descifrar el destino de una nación en sus ciudades derribadas, “se le ocurre pensar que es el devenir de un hombre el que puede ser descifrado en la apariencia de una casa” (Jouannais, 2017, p.49). El propietario ha perdido su dinero y una gran casa.

La inclinada topografía de Manizales no fue la excepción para implantar el sistema Hipodámico diseñado en el siglo V a. de C, por el arquitecto y urbanista que lleva su nombre. Con esta estructura, pretendía conformar un orden democrático y equitativo. Sin embargo, de esa bien intencionada idea, solo queda la cuadrícula que se ve interrumpida por los grandes huecos que dejaron las casas que ya no están. En el largo y ancho del recorrido es manifiesta la diferencia de clases: algunas edificaciones resisten en una «estática milagrosa» pues es insostenible su mantenimiento, otras han sido derribadas y en su sitio hay zonas de parqueo para los visitantes del Centro y otras, son fachadas que se sostienen solas, que no tienen ya nada que proteger. Clausuradas, ponen su frente para guardar un “lote de engorde”.

Cada que visito el centro me acerco a todas esas calles que tienen un olor, un color y una historia diferente. Los muros descascarados que las componen, contienen una variedad estratigráfica incalculable, rica en épocas y en edades. Detallarlas conmueve porque aparecen como destellos del pasado en el presente que a la vez advierten el futuro cercano.

Se podría decir que toda ciudad Latinoamericana se caracteriza por el desmoronamiento irresoluble. Manizales, Pereira, Bogotá, Buenos Aires, La Habana, Ciudad de México.... son museos en ruinas.



Nos trasladamos

La planificación urbana, en gran medida, se ha ocupado de que los principales centros poblados estén sobresaturados de edificios multifamiliares que superan la escala años atrás establecida. Cuando no quedaban más terrenos planos en la ciudad de Manizales, el proceso, llevó consigo la desaparición de algunas casas que, por su localización y dimensiones, eran blancos perfectos para este tipo de proyectos. Varios sectores de la ciudad –no solo del que se habla en este trabajo– son un «campo minado» en donde cada vez son menos las casas que cuentan con grandes espacios interiores y más edificios de apartamentos que llegaron a ocupar su lugar con espacios reducidos intensamente para la vida familiar.

El eslogan de las constructoras (y en general de todas las empresas que se ‘ocupan’ por nuestro bienestar) se basa en ofrecer una vida con menos preocupaciones y más facilidades.

El plan implica tamaños limitados, reducidos y todo dentro del mismo espacio, pero para muchos más habitantes. El espacio público –que ya no es público– está incluido en el conjunto, la tienda, el gimnasio, las zonas verdes, la diversión y el entretenimiento: un pequeño parque temático. La esperanza que albergan cientos de familias es vivir en recintos como estos. No es solo la construcción de nuevas edificaciones, sino también de nuevas formas de vida y nuevas ruinas.

La transformación habitacional del centro viene marcada por la idea de cambio. En primera medida, aparecieron edificios escuetos, sin diseño pero que todavía conservaban la escala central, luego, llegó

para quedarse la Propiedad Horizontal¹³, surgió en los años 50', pero nunca había alcanzado estos terrenos. En este caso, ya no son proyectos puntuales, cargan encima la intención de renovación urbana, un paisaje cada vez más estrecho y accidentado para el transeúnte, más amplio para el automóvil.

Antes de terminar, tres casas más, esta vez sobre carrera 25. Todas son de dos pisos, uno casi por debajo del nivel de la calle. En sus fachadas aparecen los siguientes letreros: “empanadas, helados a 300, nos transformamos, nos trasladamos, vacío”; los últimos tres, predicciones del futuro. Esa superficie ya no cuenta solo una(s) historia(s), cuesta dinero. En este momento, está parcialmente cubierta por una valla que dice “Estamos construyendo un hogar para ti”: vivienda multifamiliar con escasos 60 m2 (mientras que antes una sola casa podía tener más del doble de esta extensión). «Nos trasladamos» trasladarse implica (2f) “llevar a alguien o algo de un lugar a otro” (RAE), no irse por sus propios medios...

Es evidente que, cuando una casa desaparece, se van con ella sus habitantes, aunque se crea que está incluidos en las promesas que anuncian. Las paredes blancas y relucientes de las nuevas arquitecturas y las mugrientas, grasosas y manchadas de las viejas casas, dan cuenta que no solo el tiempo pasa por ahí, sobrepasan las leyes, el Estado, el gobierno, el visitante que ignora la situación, los autores inmateriales de esta catástrofe marcan el modo de pensar de quienes las conciben.

Las imágenes tridimensionales que publicitan los renovados lugares de habitación, hacen caso al modo utópico de representación perspectiva que pretendía “ponerle la camisa de fuerza de la racionalidad a la realidad, trataban de poner rígido aquello que va pulsando y transformándose eternamente, que nace y se descompone” (Földényi, 2018, p.23-24). Los personajes que están en la escena, siempre felices, anulan lo negativo de la realidad. Arrojan un imaginario que

¹³ La propiedad horizontal es un régimen que instaura las reglas dentro de un bien inmueble, determina sus divisiones, los bienes privados y comunes distribuidos en el terreno o edificio.

intenta disuadir el caos y romantizan el orden extremo. La pintura digital ‘realista’ oculta las tensiones, de esta manera es fácil sentirse atraído y desear hacer parte de la escena.

No obstante, Walter Benjamin junto a Georges Didi-Huberman, advirtieron que, ante la imagen, la humanidad es –o somos– un frágil sujeto de paso. Ella siempre sobrevivirá pues representa el futuro, el «elemento de duración» que saca a la luz, en te caso, ciudades y realidades superpuestas y tangenciales, que tendrá la memoria de quien la mira y el porvenir de quien se haya en sus fulguraciones.



Una menos

Finalizo el recorrido en las casas que ya no existen, por eso no hacen falta direcciones exactas. Ya no quedan ni techos ahuecados que traspasan la luz del sol, ni ventanas rotas para espiar que permiten ver el interior, ni siquiera fachadas en ángulo recto, en este momento sólo resuena la palabra derrumbe. Los pobladores finalmente deciden irse, no permanecerán para recoger los escombros una vez destrozadas su lugar de vida como lo hicieron las mujeres y niñas pasada la Segunda Guerra Mundial. De parte de la administración, que toma distancia al otro lado de la calle, solo se recomienda desalojar lo que escasamente se mantiene en pie.

Fuera de los límites espaciales y geográficos de este trabajo, muchos han decidido no abandonar su rincón propio hasta morir en él, hacen todo lo posible para mantener arriba las paredes de su intimidad. Prefieren vivir en peligro que abandonar lo que bien le pertenece: «Tu casa es tu tumba» escribe Ponte haciendo referencia a un proverbio Cabila.

Días después del paso de la maquinaria pesada, sin dudarlo, (2g) aparece un parqueadero. Resulta simple construir una ruina y después fabricar un vacío para que la especulación inmobiliaria haga de las

suyas en un periodo de muerte. El aumento de predios deshabitados augura un hecho importante, una manzana a la fecha podría tener hasta cuatro terrenos desocupados y así, sus vecinas. Puede ser algo aleatorio si, pero cuando no es una, dos, pero diez, o más ya dibujan un panorama de renovación.

Uno de los ejercicios que he realizado al empezar a escribir estas páginas es hacer el mismo recorrido por en la vía virtual, en un momento, lo hice por la aplicación Google Street View pero después me encontré con el archivo del Banco de la República llamado *Piel de* (2h) *Bahareque*. La calidad fotográfica entre una y otra es incomparable, pero las dos, mantienen vivo el recuerdo, algo que la realidad no lo hace. Las imágenes, una vez más, resisten al tiempo, pero por desgracia, lo que pueden ver mis ojos está condenado a convertirse en polvo.

Fabriqué un mapa para comprender la condición de las innumerables –porque faltan muchas mas– fachadas devastadas y así, dar cuenta de los detalles más precisos que configuran los escenarios en ruinas. La fachada de la casa es una superficie de geografías y un medio de relaciones, visuales y de con-tacto. Observarla(s) destruida(s) susurra su destino: su aniquilación, el poder inevitable de la decadencia y la desintegración. El tiempo expone su devenir en un espacio concreto y real que además de habitar-se guarda experiencias y pasos que conforman la ciudad.

El aviso, la ventana desajustada, la pared desastillada, un tornillo, un grafiti, un tag son señales y soportes para armar el montaje de este relato. Pero, ¿No hace falta entrar a la casa? ¿Esto no sería quedarse en la superficie? Benjamin respondió a esta pregunta que el cronista no distingue entre hechos grandes ni pequeños, simplemente tiene en cuenta la verdad, y eso es lo que demuestran las expresiones encontradas en las superficies de las casas, más aún en sus desechos, en lo que resta de las casas, en sus trapos (Didi-Huberman, 2011, p.165).

Habitar un espacio es convertirlo en lugar. El lugar se inventa, se recrea, se simula, se interviene, se fabrica, tanto como la propia muerte.

Así mismo, la casa es un lugar, y quien pone la cara ante ella, reclama sucesivamente interés, desde lo puramente estético y corpóreo hasta lo histórico y simbólico. Cada uno de los pliegues anhela una apariencia que contiene rasguños, hendiduras, grietas, fisuras, ranuras por donde brotan historias, señales, memorias hechas colores.

Cada piel puede ser considerada como película lisa, como envoltorio rasan-te, abstracto [...] pero también como un plano conmensurable y calculable, sino además y ante todo, como variedad de configuraciones o tejidos afectivos, como diversidad de capas decorativas que hacen las diferencias (y las indiferencias) este lugar y lugar. (Mesa, 2010, p.21)

La piel, la fachada, la superficie que se habita transitoriamente porque media entre el interior y el exterior, vive el caos que se esconde afuera. Siente el afecto, el rechazo, la violencia. Ella se derrumba, se invade, se olvida, se reforma o se transforma, cambia, y justamente en esas mutaciones es que sobrevive el pasado. Basta con mirar las texturas para ver pasar todos los tiempos, una verdadera arqueología sentimental y material.

De modo que, vale la pena analizar el cúmulo de materiales desechados para conocer en las entrañas de la superficie de la casa el devenir del hombre sin necesidad de pasar el umbral de la puerta. El plano que (se) pre-ocupa (por) el resguardo, es el objeto de fricción que establece una relación directa y confrontada con la naturaleza. La carcasa que hace las veces de piel, es el hábito que encierra el hecho: La carcaza¹⁴ es lo que puedo mostrar (mi lado público), el motor es lo que debo cubrir (mi lado privado) (Mesa, 2011, p.4); el límite que encierra la configuración del habitar, es el gesto del afuera –mi verdad exterior [mi ruina].

Sin pensarlo, la ruina crea vínculos, construye panoramas y dibuja una cartografía que expresa y traduce un hábito transitorio, lo que implica un principio de aventura en ese lugar de actividad rutinaria

¹⁴ Es importante aclarar que Carlos Mesa en su libro *Carcazas y Motores*, utiliza la palabra carcaza, con 'Z', en el lo que este trabajo refiere corresponde usar la escrita con 'S'.

compulsiva, en ese espacio concreto y real que sirve de habitación. La fachada ha dejado de ser una simple capa que cubre la casa, ahora es un territorio por descubrir que cambia, que se agita, se desplaza, no de lugar, pero sí de sentido, se vuelve trascendente y visible, traspasa los márgenes de la experiencia posible para indagar mucho más allá de un parecer.

Los peatones y conductores son apáticos por las calles llenas de escombros o vacíos «como si no sintieran lo desolador del entorno». La amplia imagen del mundo de las ruinas está llena de elementos para olvidar: las ruinas son «el pasado que carga nuestra historia y que no queremos recitar [porque se resiste a la descripción], pero que se evidencia en las construcciones dejadas y abandonadas» (Roldán, 2010, p.15), la premisa del continuo ‘cambio’, el sustento del ‘progreso’.

2.3 LA CUIDAD IDEAL

Sí la perfección deja a un lado la caducidad, la ciudad actual está muy lejos de conseguirla. La imagen digital o render es un modelo semejante de ese sueño inmaculado y estéril. La «ciudad terrenal», relaciona los dos tipos de imágenes, la que refleja el presente y la que anhela el futuro ideado. Sin duda, las únicas ruinas que se verían en el deseo serían las tan apreciadas por Diderot: grandes palacios y tumbas que conmemoran una victoria o un glorioso pasado. Las casas en ruinas, por el contrario, desaparecerían por completo, se le consideraría desechos sin ninguna utilidad.

Pese a ello, en la ciudad del presente, estas protagonizan un acto de barbarie dentro de la polis. Sirven para especular sobre el suelo por su poca posibilidad de ser salvadas dentro del fango del ‘deterioro social’. Aunque aún aparecen en los planos y mapas de la ciudad, se le considera objetos temporales próximos a desaparecer y a ser reemplazados por

‘nuevas edificaciones’ que pretenden suplir supuestas necesidades de servicio privado y público. “Desde su posición actual –el vertedero– no hay camino hacia adelante ni retorno, a menos que sea un camino que conduzca a lugares aún más remotos” (Bauman, 2008, p.39)¹⁵. Hoy, esas casas son sólo un problema que hay que exterminar y el “Casco histórico” un juego de sillas en el que no tienen opción de competir.

El plan que delimita el Centro rescatable ha tomado toda clase de medidas para asegurar la exclusión de estas construcciones. Mientras que otras zonas son sobreprotegidas, casi a manera de ruinas plásticas, con artificios y nostalgias inventadas, a las casas se les omiten sus cualidades y se bloquean todas las vías de acceso que pueden presentar lugares significativos legibles. La ruptura entre el área de conservación y su periferia es notable. El visitante se encuentra impresionado por la mano de obra aplicada en las arquitecturas recuperadas, su decoración y la combinación de épocas y estilos; desconoce por completo lo esencial de la vida humana. En pocas palabras, abuso monumental, “despliegue siempre más costoso y sofisticado del surgir cultural, que no deja escoger más que entre el desafecto y el alejamiento” (Debray, 1999). La conservación se enfoca en mantener vivos los mismos edificios y en apoyar costosas restauraciones a cambio de impuestos, pero ha expulsado a quienes cargan con sus vestigios.

La tramoya de la civilización, no como “[c]onjunto de costumbres, saberes y artes propio de una sociedad humana” sino “[e]stadio de progreso material, social, cultural y político propio de las sociedades más avanzadas” (RAE), es un artificio del cambio que alude a la novedosa transformación y que arrinconará «la ruina de la Historia». La escenografía instalada configura una destrucción programada, calculada (nuevamente, en tiempo y dinero) que supone borrar parte de la memoria de la ciudad para que las nuevas especies broten al igual

¹⁵ Se hace referencia al texto de Bauman, Archipiélagos de excepciones porque se podría decir “que los campos de refugiados, combinan, mezclan, aglutinan elementos característicos que son –al igual que las casas en ruinas–, un obstáculo, un problema que se debe olvidar sin más.

que lo hace la naturaleza entre sus muros.

Cuando la naturaleza y el tiempo “atacan” nada queda salvo los muros y las puertas; los seguros empiezan a perder su función, su identidad; se amalgaman dentro de la misma superficie para sobreponerse junto a la ruina. Todo tiende a ser visto en un mismo «basural» que pone fin a las diferencias y los estratos (de la memoria también), sin tener en cuenta si quiera distinciones sutiles. La organización territorial toma toda clase de medidas para asegurar la destrucción del archivo de la ciudad, sutura todos los caminos para morar y a re-construir.

Las imágenes que crea la humanidad son exteriorización de su pensamiento. Con las diferentes formas de mirar, la sociedad, interpreta el mundo. Desde la modernidad la manera de ver ha cambiado, la perspectiva se ha reducido al igual que la cantidad de espacio, entretanto las preocupaciones han aumentado de la mano de las necesidades. El uso de la realidad virtual llegó para quedarse. Todos renunciamos a una vida libre y ahora están –estamos– atados al universo digital que “Se apartó de lo que «realmente es», según la concepción platónica y con un placer casi masoquista ha fijado la vista en lo que John Keats o Kafka luego llamarían «mortífera vida» (Földényi, 2018, p.26). Estos lugares imaginarios, convienen inundarnos de luz para que sea claro el límite del comienzo y el fin de la realidad.

Dos años antes de los hechos contados por la novela [*Our Man in Havana*], en 1956, el gabinete estadounidense de Josep Sert, Paul Lester Wiener y Paul Schulz respondió al encargo del gobierno cubano de la época de un plan de desarrollo urbanístico que suponía la demolición de buena parte La Habana vieja. De la tienda y residencia de James Wormold no iba a quedar ni una piedra.
[...]

Más de novecientas edificaciones de valor histórico iban a ser demolidas y solo las más monumentales quedarían como exigua representación del pasado, en número no llegaba a la decena. (Ponte, 2007, p.178)

Este fragmento de *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte, declara

que la palabra construir está manchada y teñida por la especulación inmobiliaria. La esencia del significado de habitar cae porque se olvida a expensas de lo que miente en el primer plano (Heidegger, 2014), construir implica destruir. Declara que para vivir no se necesitan más que cuatro paredes –con agua, luz e internet– (pero) sin memoria. El espacio deja de ser lugar y se convierte en un espacio mercancía funcional que depende del valor de cambio guardado en los objetos y las instalaciones. La calle ya no integra, lo hacen las redes inalámbricas. Ahora nada es estable, todo es transitorio, es campo no es sensorial físico-emocional, es virtual.

Hoy en día el consumo es instantáneo. Lo perdurable en este instante es un artificio del mercado; la obsolescencia programada se lleva lo propio mucho antes de lo pensado. ¿Qué se puede esperar de unas torres de apartamentos que están listas en menos de seis meses y que dejaron destrozos ambientales y culturales detrás? La ambición de alcanzar el objetivo en el menor tiempo posible clava un puñal. Las constructoras venden una felicidad ficticia inaplazable. Las formas «demasiado tempranas» son visiones de utopías irreales, fantasmagorías de la modernidad, “imágenes del deseo cuajan en fetiches” (Buck-Morss, 2001, p.181). Como nada dura para siempre, el fetiche también es transitorio. Lo nuevo es un círculo vicioso que repite siempre lo mismo.

Lo nuevo viene acompañado del ‘progreso’ que optimista y radical, se apodera del espacio –ya no lugar porque no tiene nombre– con la promesa del ‘hogar’ universal, que lejos de aliviar, amenaza con acabar todo a su paso y a su lado. Así, la primera casa que desapareció, en palabras de Félix Duque, «esculpió el lugar». Es la herida que talló con un cincel la posibilidad de re-configurar la ciudad. La fabricación de un nuevo «constructo artificial» abandonó su origen –donde ya no se puede volver por esa falta, vacío hendido en la cáscara, lugar inhóspito fuera del continente.

La apariencia de la novedad está medida por un espejo que, aunque refleja una estructura distinta, es siempre lo mismo. Susan

Buck Mors cuenta como Benjamin –que tenía una obsesión con los juguetes–, asocia el caleidoscopio a la ilusión óptica del cambio. La mano del niño voltea el artefacto, este, agitado, multiplica las imágenes y destruye todo orden mostrando uno nuevo ocultando que la realidad en el extremo opuesto es la misma. En el transcurso de la historia, la catástrofe es la intervención pulsante que vende lo nuevo, cada rotación es moda. “El caleidoscopio debe ser destruido” (2001, p.226).

El ser humano inquieto y acelerado por transformar todo lo que tiene a su alrededor, crea monumentos sin parar para enaltecer lo nuevo. Escoge conservar lo más grande, lo más inmediato y próximo. Abandona la sensibilidad que se haya en los pequeños y esenciales lugares. Sin embargo, en la Historia, toda negación sirve. Los detalles más minuciosos, desechados tejen una trama que renuncia a la historia orientada y lineal. Ellos relucen las bifurcaciones, los anacronismos, las otras verdades ocultas en la historia oficial. Allí, en las marcas de las casas en ruinas se chocan las historias anteriores y siguientes, del mismo modo cada señal es objeto de la cultura y debe ser analizado en forma de ramal y materia de barbarie, así también cada progreso será una catástrofe.

En el estudio sobre el *Trauerspiel* se había argumentado que alegoría barroca era el modo representación propio de una época que estaba en ruinas. El dolor y materia derruida formaban parte de sus actos. Desde ahí el retorno a la alegoría como respuesta a todos los crueles acontecimientos que destruyen y que matan. Empezando por la Primera Guerra Mundial, hasta el esplendor de la «fantasmagoría urbana» que se implanta con el ideal de renovación y progreso.

Los planes hablan de la ciudad futura ideada. La capital cubana –de Ponte–, y el centro- sur de la ciudad de Manizales esperan atentos al barón Haussman de París del siglo XIX o la Empresa de renovación urbana que ya hizo destrozos en otra parte de la ciudad. El urbanismo hace pensar que el futuro es desesperado, la suerte de la calle está en los pocos que no la habitan.

Los entramados y las capas múltiples han admitido instrumentos

fragmentarios para encontrar las particularidades de cada lugar. El ‘progreso’ se ha convertido en una fuente de esperanza para quienes no tienen nada mejor. Las casas señaladas por la primera huella, «esculpen el lugar», rajan la estabilidad para que entren formas y dinámicas innovadoras. Desaparece del paisaje y así sus habitantes, que prefieren olvidarlas antes de quedar rezagados.

El paso del tiempo es implacable. Es sensato y razonable que la ciudad se transforme, no sea la misma después del transcurso de los años, más los cambios se dan de una manera tan veloz que es incomprensible el daño causado y la desaparición tan extrema de toda huella del pasado. Cabe pensar que debería existir un común acuerdo que no expropie y saque por la fuerza lo que a otros les pertenece por derecho. Lo novedoso, heredado de la Modernidad, llega arrasando con todo lo que se encuentra a su paso. El (E)stado se ha encargado de entregar lo que resta a los intereses comerciales. El patrimonio dejó por fuera otra clase de memorias colectivas y culturales.

Desde el interior de la arquitectura es difícil ser conscientes de la desgarradora situación. Los arquitectos siempre vienen –o venimos– con el juicio de proyectar sobre un espacio vacío. Por eso cuando piensan en una transformación, lo primero que se atraviesa en la mente es arrancar de raíz lo que existe, no solo las edificaciones, también las capas vegetales, la geografía del terreno. Es lamentable, pero muchos se ponen del lado de la administración y no del habitante. Por fortuna, en lo más profundo, tienen guardado ese sentimiento de nostalgia sobre las casas que resisten hasta el último momento, que integran las propias particularidades de un lugar, que sirven de habitáculos de la memoria. Una acción ritual traerá al recuerdo lo que estaba, lo que era y en lo que se convirtió.

Las casas desaparecidas¹



Técnica: Montaje, maqueta

Dimensiones: 30*30 cm

En esta ocasión pretendo hacer una crítica de la arquitectura o a la función del arquitecto. Esta labor ha dejado marcada cientos de lugares que antes tenían varias vidas propias, que hacían parte de la memoria, que eran los signos, pulsiones de la ciudad y que fueron destruidos por el saber de un arquitecto planificador.

Esta obra encaja perfectamente aquí pero en realidad fue la última en realizarse durante el tiempo de la Maestría. Así lo planeé porque es la conclusión del proceso creativo que empecé con una exploración tímida compuesta por los dibujos a lápiz, luego la mezcla de estos con el material del lugar y, para finalizar –como nos enseñaron en la universidad–, una expresión en tercera dimensión del proyecto. Lo anterior, hace parte siempre del quehacer arquitectónico antes de diseñar y construir una edificación; pero, aunque parezca extraño, lo que quiero, es pararme desde ese mismo lugar para contar una desaparición, o, dicho de otra manera, hacer una re-construcción del estado ruinoso de las casas del centro-sur de la ciudad de Manizales.

Coleccionar fragmentos, escombros, dibujos para poder recordar, porque necesitamos no olvidar. Porque perseguimos mantener latente el recuerdo que se instala en los pliegues, en las capas, en la geografía, en la topografía, en las curvas de la memoria. Porque tenemos el poder de viajar en el tiempo a través de los papeles, de la pintura, de los colores. En una cajita,

* Este título viene de la letra de la canción La casa desaparecida de Fito Páez. Elena Acosta, es su seminario Arte y memoria. Tres formas de la pregunta por las nuevas inscripciones en el tiempo de la Postmetrópolis recordó que en todas partes puede haber un estetograma.

Y esa casa que dejaron escapando entre las balas // Era el caldo del cultivo a la nostalgia [...] Hoy la casa de mi infancia ya no existe ni hace falta // Yo la llevo bien adentro en mis entrañas // Toda llena de colores y de desapariciones // Muy tempranas, muy profundas, muy amargas // Argentina, Argentina // Que pasó en la argentina // Es la casa desaparecida // Argentina, Argentina // Donde todo es mentira, argentina, la desaparecida // Bienvenidos a la casa de todos // A la casa desaparecida.

guardo y cuido los archivos que fulguran y soportan los hechos investigados.

Trabajar en miniatura ha hecho de esta investigación-creación una poética del desolador panorama. La contundencia numérica de las edificaciones olvidadas pone en pie de guerra (contra el cambio, el progreso, el Estado) los fragmentos del sector. A pesar de que gran porcentaje de la cuadra se encuentra desocupado, el índice de construcción supera muy por encima el de ocupación en los nuevos bloques que aparecen entre las grietas al igual que la naturaleza cuando recupera su espacio.

La obra pretende mostrar lo oculto de paso: el crecimiento urbanístico acelerado, la silenciosa construcción de ruinas y la fabricación de lotes desocupados. Los dos últimos sucesos, en cámara lenta, permiten el alza de precios y la extensión de trámites. La maqueta de Archipiélagos para no olvidar alude a las ausencias ocurridas durante el sigiloso combate dentro de una sociedad que evita decir la verdad y oculta las desapariciones forzadas. Da cara a la muerte. La ciudad del futuro precisa estar libre de escombros, a pesar de ello, se podrían realizar convenciones parecidas a las que tiene a la Maqueta de La Habana:

El marrón corresponde a lo colonial, el ocre a lo republicano y el marfil (colmillo de animal longevo) a la edad lucionaria [...] se muestran en blanco los proyectos, lo todavía por construir. Así como los monumentos y los cementerios de la capital. (Ponte, 2007 p.195)

Tal vez, al igual que lo describe Ponte, los colores no alcanzan para clasificar los diferentes estados de la ruina: inmuebles confiscados, deshabitados, muros huérfanos, demoliciones no autorizadas, lotes de engorde... Y “que coincidan con el mismo color el futuro, lo conmemorativo y lo muerto, deja sin saber qué lección sacar de ello”. Está claro que el porvenir está inundado de progreso y renovación.

Las imágenes de los estragos deberían remitir a un sentimiento de empatía hacia los habitantes y su arquitectura en ruinas. El mayor efecto del urbanismo es extrañar los moradores del lugar. Las vías de derecho no obligan defender las leyes que benefician a unos pocos, pero el desalojo fundado, es la salida más común para las autoridades. La conquista del capital es evidente en las categorías establecidas. El acto de delimitar ignora los problemas que quedan por fuera del marco rescatable.





LO INOLVIDABLE

Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, los alemanes, decidieron borrar todo recuerdo existente de lo sucedido. Crearon una nueva realidad sin historia, que obligó al pueblo a creer únicamente en el futuro y a guardar silencio de lo vivido (Sebald, 2003, p.16-17). Distante comparación, aplica para un Estado que calla ante el derribo de las casas en ruinas y que sobrepone los intereses particulares de unos cuantos, validando el precio estipulado por la ilusión de un mañana mejor.

Se han agotado las palabras para describir lo que sucede: “la experiencia no es aquí la del límite de lo que puede o no ser nombrado, descrito o narrado”. Aunque el lenguaje perdure después de la catástrofe, reconoce muy por encima de ello, que es insuficiente para detallar el horror (Acosta, M. 2018 p.176). Grabado queda el vacío. El olvido se llevó lo que quedaba. Ahora, como si de «esculpir» se tratara, después de rasguños y cortadas, se marca la herida de lo desaparecido.

La «literatura de las ruinas» se fijó en eso que, por su dolor, difícilmente se puede describir. Al volver a casa –los que lograron hacerlo– solo se encontraron escombros. En el caso de Alemania, de nuevo, las mujeres viudas y las niñas huérfanas, atestiguan sin palabras lo ocurrido. A modo de acuerdo, probablemente respaldado conscientemente, se decide borrar todo recuerdo del pasado que implique un daño causado por el mundo exterior. Los secretos más oscuros no serán tesoros, pero de todos modos se guardarán en el lugar más escondido para mantener la dignidad.

El recuerdo, tan necesario como el olvido, está interrumpido por las formas arbitrarias y los imaginarios colectivos (al mejor ejemplo de los renders y representaciones 3D). Los espectadores de la catástrofe sufren una amnesia colectiva que puede ser escarbada en las superficies destruidas de la ciudad. Un hecho violento, agota toda experiencia material, de palabras y sentidos. Si el mundo se destruye, también lo

hace el lenguaje. Lo que debe sobrevivir tras la destrucción es el carácter de «Narrador» que hace justicia a lo ocurrido (Benjamin, 2009).

La imposibilidad de nombrar y comprender el horror ha llevado a que expresiones parecidas a “«paso del fuego», «noche fatídica», «envuelto en llamas», «infierno desencadenado», «inmensa conflagración»” nombren el desastre; empero, no logran describir nada de lo que ha acaecido en la realidad. Son un gesto que rechaza el recuerdo y el oficio del narrador. (Sebald, 2003 p.35). Nada tiene que ver la reconstrucción de la historia a partir de sus fragmentos con la función del lenguaje. El hacer es parecido, sí; pero lo anterior genera dudas, desautoriza el relato sentido pues produce una leve satisfacción que no deja traspasar los límites para conocer la verdad.

El sistema de comunicación debe al igual que el hacedor o el artista, adoptar en la construcción de su relato fragmentos. Los trozos de memorias tangibles, los estereogramas capaces de reunir múltiples pliegues y sustratos de lo que hay que recordar, las huellas impresas en el pasado, expuestas en el ‘presente’, son presencias que despliegan las ausencias. Las fracturas que abren un agujero lleno de acontecimientos, son afecciones del recuerdo. La mirada retrospectiva es el objeto rememoración del pasado discontinuo.

3.1 ENTRE CUERPOS/ ENTRE TIEMPOS PRESENCIA / AUSENCIA: ESTETOGRAMA

De la superficie límite que une y separa, quedará siempre la premisa de ser plano soporte de geografías narradoras y de geometrías sensibles.

Espacio de transmisión y de contacto, acoge cicatrices y marcas que esconden «historias tangenciales» inolvidables que el cálculo más especializado no sería capaz de descifrar. Las huellas marcadas son precisamente el encanto, los restos que tejen el montaje de la historia –y de esta investigación.

Las fracciones se suspenden de la fachada al igual que los surcos palpitantes. Según José Luis Pardo, se diferencian entre sí porque unas son las expresiones: conexiones afectivas del sujeto y el objeto, voluntarias o no pero poco perceptibles, y los otros, actos conscientes, meditados y mediados, esto es, las impresiones, el resultado de la acción, visible y legible. En esta combinación, además de dibujarse una línea, un punto, un mapa, se condensa una historia, se abre un cráter de estratigrafías que condensa cantidad de memorias.

La labor está en explorar las calles, en trabajar cuidadosamente para reconocer en los surcos y las hendiduras el problema de investigación. El estudio de situaciones que no se perciben a simple vista genera redes específicas en la generalidad maquillada. Los frentes inscriben estancias espacio-temporales donde “toda interioridad está habitada por formas exteriores contraídas, mientras toda exterioridad está constituida por formas interiores distendidas” (Parra, 2015, p.74), el interior inteligible pone los límites del exterior sensible.

La medida tangible de la superficie la determinan el conjunto de capas superpuestas. El choque de caminos suma el espesor afectivo. Desde ahí se constituyen maneras de llamar a otros cuerpos en otros tiempos. Las figuras que se proyectan componen el fondo lejano, el parpadeo presente y el paisaje futuro.

De lo anterior, deriva que no se pase el umbral de la casa, sino que se examine la fachada. El exterior, dividido y fragmentado en un cúmulo de series, señala elementos y reluce relaciones en este proceso de extinción: archivos que actúan formando un sistema de enunciados presentan una secuencia de situaciones marcadas en el límite, frontera que “no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza

su esencia)” (Heidegger, 2014, p.5). El frontispicio se antepone a los “novedosos” y muy normalizados procesos de cambio. Fachadas en Manizales, Medellín, Pereira, Buenos Aires, que representan el vivir entre la extinción y la resistencia.

Amalgama de separaciones y de contactos es el entre-cuerpo que traspasa y secuencia planos. En uno se encuentran las mezclas afectivas, en otro, las tensiones y movimientos, en el posterior las texturas, seguido del de las figuras; así, sucesivamente, se hila un tejido protector. Al igual que la piel, entre una y otra hay subcapas que traspasan información y desechos. Cada capa cubre una nostalgia perdida, saca a la luz lo que lleva dentro de sus entrañas. La verdad, se asoma en los desplazamientos. La superposición natural y artificial es la que enmarca una estética voluble, una obra viviente.

Es en este entre-cuerpo: superficie, interior-exterior, donde se expone una falta que admite la posición de un espacio entre tiempos. Una señal, presente-ausente que asiste una contigüidad en y con el tiempo: un pasado que vuelve al presente pero diferido, porque está en otro tiempo, por tanto, es distinto. “En esta medida, sólo podemos comprender el origen en tanto usurpación o simulacro de algo que ya sólo es visible por aquello que lo revela” (Parra, 2015, p.71). De ahí la dificultad para entender las largas distancias de la inserción afectiva entre el gesto y el objeto, el primer indicio-herida y la imposibilidad de volver a cubrirla con el mismo fragmento, porque a pesar de que encaje, de que restaure una «cordial unidad», no podrá leerse en su configuración originaria.

A pesar del oscuro contexto, la cóncava señal emana un resplandor que se enciende instantáneamente cuando se percibe. Su débil composición la localiza en la sombra; así, en la mayoría de las veces, es imposible determinar dónde la luz y la oscuridad empiezan y terminan. En la acepción que cita Tanizaki, elogió a la sombra «in'ei», no a la penumbra «usuakari»¹⁶. Su significado, «*Daijisen*», la describe así: “1.

¹⁶ Traducciones al japonés, idioma original del libro *El elogio de la sombra*, de las palabras sombra y penumbra

Parte oscura donde no da la luz. Sombra. 2) Connotaciones, gracias a la color, sonido o condiciones de las cosas, o bien a los sentimientos” mas no a la penumbra «usuakari», “luz muy vaga o tenue” (2016, p. 105). Aquí, es claro que los colores y las condiciones de la sombra son las que permiten esa extraña conexión con el pasado, mientras que la penumbra tocaría casi de manera imperceptible, el recuerdo.

Ocurrido el instante en el que el destello encandila, se debe volver al lugar donde estaba, el mapa de la historia, al plano temporal. Lo que se guarda no es más que la imagen dialéctica que relaciona las formas de representación del efímero presente y del profundo pasado con el ahora para determinar el futuro que aguarda. La captura (en una imagen) de los fragmentos que se desprenden de las fachadas en las casas en ruinas no aclara el presente ni mucho el pasado, pero si, relampaguea una costelación que (de)termina en un destino. Mientras la imagen que se ha construido con el pasado es lineal, la del pasado con el ahora se desvanece, es dialéctica.

En las membranas de la superficie se aloja el pasado. El hecho de que se encuentre distante no significa que esté completamente alejado, “-este es, según Benjamin, el fenómeno aurático por excelencia-” (Didi-Huberman, 2011, p.162). La memoria intangible e inconsciente del habitante se halla en la arqueología de la casa. La excavación de la superficie delata un modo de recordar fulgurante.

Por eso, más que de las construcciones ideadas y proyectadas por el arquitecto, se habla en este trabajo de marcas sensibles que se dibujan en ellas y que hacen las veces de conectores espacio-temporales, con la activación de la memoria dentro del relato de la historia. Marcas captadas a través de los ojos habitantes, constructores y artesanos que generan lo que en *Las formas de la exterioridad* (1992) José Luis Pardo presenta como Estetograma: “fragmento expresivo que individúa al ser capaz de vivir en él” y que luego Juan Diego explica desdoblado cada pliegue que se conecta con los niveles de la memoria.

El estetograma es una impresión en la conciencia distraída. Una expresión que estructura una conexión del ser en el plano sensible,

que compromete la parte individual del cuerpo afectivo y la señal sensitiva. “Una marca sensible en el espacio que actúa como conexión temporal, superponiendo estratos de la memoria, y generando circuitos afectivos y perceptivos que activan procesos de individuación desde contigüidades existenciales” (Parra, 2015, p.73). Una experiencia del pasado viaja del pasado al presente y trae planos posibles. Estenograma, huella o gramma, grabado en el entre-cuerpo exterior visible dentro de tiempos inteligibles.

Un estetograma además de ser la huella por la que el pasado se activa en el presente, y el recuerdo se manifiesta diferido, distinto al vivido pero sentido, es también, el croquis que se dibuja cuando se desprende un fragmento de la fachada de una casa que empieza a manifestar su estado de deterioro: “un trozo de realidad sensible que conserva contigüidad existencial con experiencias vitales que dan consistencia momentánea al individuo” (Parra, 2015:70). Fractura, surco o mancha o depositado en la frontera que se enfrenta y expone al (su) estado, como medio entre en pasado y el presente.

La representación que da sentido al estetograma, es una imagen dialéctica. El relámpago de un instante trae consigo un espacio, igual al de la fachada que se descascara, lleno de capas del pasado. La apariencia dialéctica la da el choque de instantes que puede contener la sensación. Si bien explícitamente el estenograma no habla del futuro, el reflejo del tiempo anterior en el ahora es clave para acercar un destino –decadente.

Múltiple doblez, en la fachada se revelan experiencias estetogramáticas ocultas que, cuando brillen, harán parte del proceso de recuerdo. Una experiencia dialéctica en medio de la consciencia y el inconsciente. Cada época, cada momento, cada situación y en particular cada casa es objeto de encuentro espacio-temporal.

Los colores encubiertos tras la primera capa de pintura de un muro, son la magdalena de En busca del tiempo perdido de Proust. El momento posibilita el conocimiento histórico al conectar a la materialidad con el recuerdo localizado entre el sueño y el despertar. La pulsión yace en los las partes fragmentadas, en las mismas ruinas

que antes fueron desechadas y que, valoradas por otros entrelazadas y mezcladas, arman el montaje de la historia.

3.2 FRAGMENTO - ARCHIPIÉLAGO

En un mar de descomposiciones que sugieren un quiebre, una «erosión», emerge un proceso vulnerable susceptible a la devastación. La «cortadura» –la herida misma que abre la piel– anuncia que “todo [‘nuevo’] lugar indica una falta”(Duque, 2006, p.109). Cuerpo separado del continente que deja el vacío para divisar lo que se ocultaba bajo la sombra, adquiere un carácter propio, presenta el fragmento más minúsculo de estado en ruinas.

Manizales centro-sur, o cualquier porción de la ciudad en las que (se) habiten ruinas, es una extensión «geográfica de inserción». Un espacio afectivo donde solo ahí se encuentran, se unen, se chocan, se sienten y textualmente se separan las realidades que caminan hacia la desaparición. Esos fragmentos que se desprenden de la fachada ruinosas son islas que pueden narrar por sí solos los hechos acontecidos, además, probablemente, son los únicos que quedarán al paso de la demolición total.

Cuerpo continente: la fachada, la calle, la casa. Cuerpo desprendido: la fracción de pintura, de pared, de material; la misma casa que se desvanece en un suceso aislado. Uno corresponde al otro, el fragmento troquelela el conjunto. El móvil, guarda la carencia del todo, detrás de la separación hay un hecho de abandono.

De ahí que el mar –de ruinas– sea un lugar inhóspito o próximo a serlo y que en los islotes-fragmentos se encuentren las formas de ampliar la mirada, o por lo menos de entrar en el continente y descifrar el paisaje que se «esculpe». “Así, «esculpir» remite al menos a las raíces: 1)[s]kl-*.«hacer incisiones, dejar trazos en la materia dura»” (Duque, 2006, p.110). Detrás del velo del progreso, se yuxtapone lo único real: las

distintas capas que parten de los diferentes estados de las casas, todas en ruinas; el destroz total de la con-figuración de la ciudad pasada; en consecuencia, de la memoria de un lugar, que ya no tiene marcos inmediatos ni orígenes definidos.

En una simple pared se pueden dibujar, trazar, delinear o hasta fijar cantidad de estetogramas. Actos expresivos cocientes o no, formas (in)estables del movimiento, del desplazamiento y de los ritmos; registros codificado del paso del habitante, del vehículo, del cuerpo móvil, establecen un contexto de sensibilidad, no siempre perceptible por el caminante distraído, pero claramente visibles. Esto, implica la colisión con otros sentidos, la multiplicidad para la generación de “circuitos afectivos y perceptivos que activan procesos de individuación desde contigüidades existenciales” (Parra, 2015, p.73) en la entremezcla de los tiempos, lo que superpone categorías de la memoria.

El archipiélago es una pista de la transitoriedad, del devenir del tiempo y de la grandeza de la naturaleza que siempre regresa por lo suyo con la fuerza que jala desde lo más profundo. Las formas, las casas, condenadas a lo nuevo, como «siempre-lo-mismo», no les queda más que resistir hasta el último momento hasta que los fragmentos estén completamente disperso o acumulados en una montaña de escombros. La imagen del deseo, aunque se apega a las imágenes oníricas, encuentra en esta la dialéctica del despertar, de un basta ya, es suficiente por ahora, es el momento de dejar todo como está.

La paradoja visual está en la fragilidad del fragmento. Aun cuando su textura es sutil, indica un síntoma violento. Su delicada apariencia –por lo menos la de los fragmentos con lo que se crea esta investigación) citan lo que Baudelaire nombra Bello, pues es el indicador de una triste realidad: la desaparición de las casas, de sus habitantes, de las huellas de la memoria que sobrevive en sus fachadas. El fragmento es un estetograma que aparece a destiempo. Importa en el presente porque tiene metido dentro suyo el pasado y, además, suscita un futuro. También allí, resiste la observación banal al hallar tiempos heterogéneos y tejidos de memoria.

Los fragmentos-archipiélagos en un sector hecho un mar de ruinas, destellan la forma de un vidrio agujereado, una constelación. La posibilidad de reconciliación y rehabilitación de las estructuras y de los habitantes que se resisten a marcharse (porque se sabe que la casa se va con sus residentes) expresa no una reconciliación con su pasado, sino con la tierra que empezaba a apropiarse de su hogar y que, en ese momento, ofrece los componentes necesarios para volver, volver a hacer, a construir, a habitar. La superficie de la casa, no es más un encierro, es el soporte de la huella o gramma, el plano exterior, donde aparece/desaparece el índice a manera de impresión, el indicio de la pérdida, de lo antes estuvo y ahora hace falta. Un referente sensible que camina entre los estratos del tiempo no lineal, la historia y su montaje.

Hay que tener en cuenta que las huellas son mensajes, síntomas, malestares, interrupciones en la superficie plana, que, aunque se podrán evadir varias veces, brotarán de nuevo para sacar lo invisible. Si en vez de ignorarlas, freno y me paro frente a ellas para analizar detalladamente lo más pequeño e ‘insignificante’ en la materialidad, al igual que lo hace un espía, un arqueólogo o un «ruinólogo», quizás, aunque no se encuentren las pistas más precisas para ‘solucionar el problema’ y el olvido se apropie de la memoria, en las latencias y en la crisis se construirá la verdadera historia.

¿Por qué comparar un archipiélago con un fragmento? ¿Qué tienen que ver las profesiones del arqueólogo, el espía y hasta el runinólo con islas en medio del mar? En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, archipiélago significa “Conjunto, generalmente numeroso, de islas agrupadas en una superficie más o menos extensa de mar”. Se ha dicho que, el espacio de estudio, es un turbio mar de encuentros y desencuentros, y, aunque casi la mitad de la explicación quede resumida en esas aguas, el significado del diccionario se queda corto para comprender que un archipiélago es una porción de tierra que se separó del continente firme. Los fragmentos que se desprenden de la fachada son justamente eso. Su contorno es un perfecto croquis

geográfico que cae al suelo para navegar en medio de un mar de ruinas. Lo particular de esta porción es su vínculo con el lugar. El espacio delimitado por características comunes no legisladas sino ajustadas por los valores y los ritmos. Cuando el lugar se siente atacado, saca a relucir en los surcos sus sentimientos y debilidades que impulsan la permanencia del ser humano en el tiempo.

En estos sentidos, se sitúa el estetograma que funciona a manera de «index». Por ahí —escribe Félix Duque—, es por donde se produce un o otro *lugar*, se moldea, se «esculpe», se fabrica un nuevo “constructo artificial” —porque claro está ya no se puede volver al origen por esa falta, vacío hendido en la cáscara, lugar inhóspito fuera del continente— con nuevos valores y configuraciones, pues su estado es vulnerable a ser tallado. Esculpir el lugar, violentar la propiedad del mismo: la gubia cincelada que crea algo nuevo, o por lo menos diferente, porque lo anterior quiere ser olvidado.

El historiador deberá recoger todos los fragmentos, observar todas las heridas, probar lo cindeles y escarpelos, visitar la mayor cantidad de planos y superficies a través de la arqueología del lugar en la posición del espectador e intérprete; porque “no hay historia sin teoría de la memoria” (Didi Huberman, 2011, p.153-162). En Benjamin, la revolución consistía en hacer del pasado un hecho de la memoria, desde lo consciente hasta lo inmaterial de la mente. En el sueño, en la inspiración de los surrealistas, en el inconsciente disipado por el estetograma se descubre la ciencia de la historia.

Archipiélagos para no olvidar



Técnica: Montaje, maqueta

Dimensiones: 30*30 cm

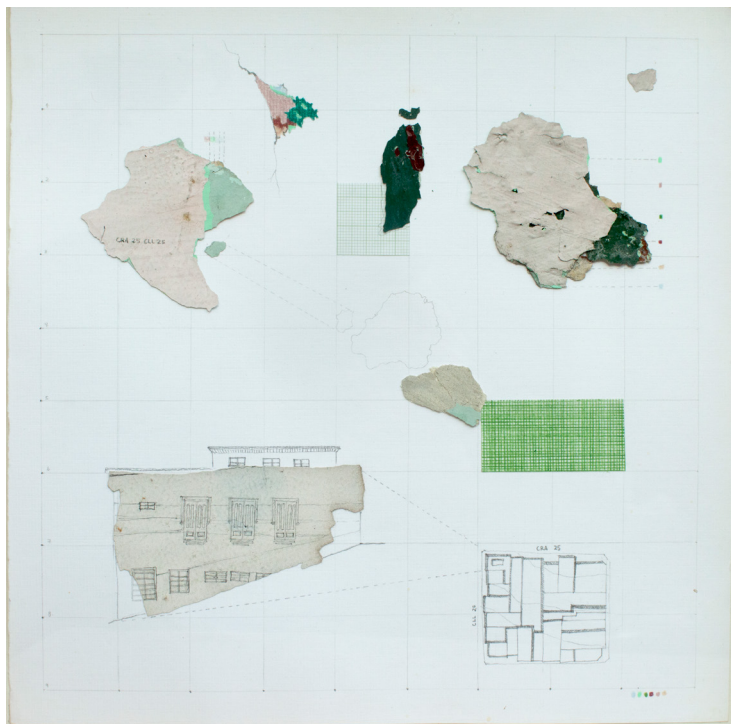
No recuerdo el momento exacto, pero una vez que hice consciente mis pasos por calles que encierran este trabajo, fijé la mirada en los pedacitos de pintura caídos de las paredes de las casas en ruina que tienen lugar en mi investigación. Casi de inmediato, empecé a recogerlas a manera de tesoros que se guardan porque recuerdan toda una vida.

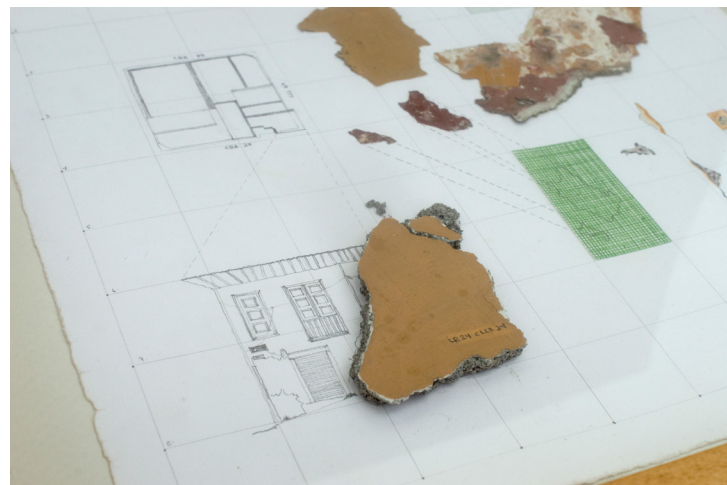
Sin pensarlo, me había convertido en eso que Benjamin llama «traperero». Recogí los escombros, separé los desechos, los clasifiqué, les puse nombre y dirección a cada ‘carachita’ y con ellas tejí, o mejor dibuje (semejando los mapas cartográficos de las geografías) una historia. De este ejercicio procede la obra que le dio nombre a mi tesis: *Archipiélagos para no olvidar*.

A partir de ese instante, cada visita al lugar es como ir a un mercado de escombros. Las cáscaras de la fachada, las comparé con archipiélagos por esa imposibilidad de describir lo sucedido después de la catástrofe.

La obra está conformada por cuatro piezas. Tres de ellas son una composición que incluye mapas de localización, estudio del color de la fachada, dibujos de la casa (completa, por la mitad o destruida), fragmentos de material y objetos particulares que hacen referencia al futuro que espera. Cada una, muestra un indicio particular que conduce a la desaparición total. La cuarta, está compuesta de los fragmentos que había recolectado hasta ese entonces, cada uno de ellos tiene el lugar de localización de donde fueron levantados.

El montaje narra la acción de caer en pedazos la pérdida de la propiedad de la construcción y de la obra. “Dios vive en el detalle” es la paradoja de Aby Warburg. Representar las huellas más minúsculas, en una nueva dimensión es reconocer su complejidad y apertura. Lo pequeño —por lo menos en mí— ejerce una mayor atracción por encontrar allí un fuerte impulso de perfección (Didi Huberman 2011, p.144).









3.3 EL PODER DE RECORDAR

En la reconocida fragilidad de las ruinas se halla el poder de reconciliación con el Tiempo y la Naturaleza. Enfocar la mirada en ellas, a pesar del silencio llamativo que las rodea, ofrece un lugar diferente para no olvidar. En sus fragmentos, se aloja una potencia que se resiste al olvido, esa, que algún momento estallará en forma de estetograma, que, aunque despliega una ausencia, invoca el recuerdo.

La memoria es un lugar sin fechas precisas en el tiempo. Su esencial anacronía la sustrae de lo que tiene un lugar exacto en el pasado. Quien quiera re-construir la historia, tendrá que convocarla, interrogarla y usarla de filtro para mirar hacia atrás. Es ella la encargada de hacer el tiempo más humano al unir, entretejer y superponer los hilos aparentemente desconectados en el proceso de montaje.

Una capa pulida y lisa creada conscientemente por la historia oficial, oculta debajo, el tiempo corrugado que pertenece a la memoria. En el momento que salen a la superficie los rasguños y las heridas, el plano ya heterogéneo, se abre para entrar en el inconsciente y fijar las transmisiones que otorgan delicadas impurezas sustanciales en el momento de traducir un hecho.

La experiencia colectiva de la memoria, o mejor compartida, deja a un lado al historiador dueño (peligroso) del recuerdo. “Recordar significa transformar activamente un hecho en algo pasado, esto es, relacionarnos con él ya no como un hecho presente, sino como algo que ya no está” (Acosta, M. 2014, p.54). El regreso en forma de pérdida evoca lo que reclama ser recordado aunque no pueda ser recuperado, más que un registro, el recuerdo es un *Tatuaje en el alma*.

Aquí, se hace fundamental comprender la relación que vincula los objetos con los gestos memorables. La casa, por ejemplo –y para ser más precisos en lo que a esta investigación se refiere–, demarca un

lenguaje propio de la arquitectura y el arte de una época; domestica y estetiza el tiempo y el espacio. Ella y aún más su superficie son un testigo fundamental de la historia con sus huellas de geografías afectivas y forcejeos de supervivencia –en la memoria de la ciudad. Allí, en el lugar íntimo que da la cara a la ciudad, se podría hallar los rastros que conjuran el deseo de no olvidar.

Aún cuando en la fachada poco queda del momento glorioso que cruzaba la arquitectura cuando fue construida, en sus heridas se ven las expresiones e impresiones de un habitante, de su pueblo y hasta de su nación. Ya vacía y desocupada la carcasa, soportada en sus propias fuerzas o en las de los vecinos, resguarda la transición de lo vivido. Sin embargo, después de tanto esfuerzo, el olvido voluntario termina por derribar lo poco que queda. El lugar parece el mismo, porque de inmediato, se recogerán todos los escombros para borrar lo sucedido. Lo único que podrá sobrevivir ahora será la capacidad de recordar gracias al narrador, al contador de historias, al que una vez habitante, al artista, y porque no a la virtualidad que inmortaliza un momento.

Las marcas de la ruina se parecen al golpe desacelerado, constante y eterno de una del agua en una extensión, puede ser una gotera o una ola que choca continuamente con un acantilado. Un impacto no parece ser nada, pero varios, incisivos, inquietan y erosionan. El gesto, a partir del primer instante construye la memoria, la corta espera para que el líquido vuelva a tocar la superficie es la evocación. La constancia es la que hará que se genere un pliegue sensible donde queda alojado el recuerdo. Queda claro que la imagen sobrevive, las heridas marcan, pero los objetos pasan.

El arte y la arquitectura guardan las imágenes del pasado que parecen ser tan vulnerables, aún más después de la catástrofe. Los espacios y lugares derribados, denuncian la ausencia que no se soluciona con una nueva presencia. Sin importar que se suturen las heridas, la cicatriz expondrá la pérdida y la “verdad” que sale a la luz después de retirar las veladuras.

Un sin número de elementos fragmentarios componen la ciudad. Distinguir que cada una de esas partes del todo tiene una particularidad y luchar contra su homogeneización –la de sus calles– es comprenderla. Si se extrae cualquiera de las piezas, se verá que ella sola está cargada de infinitas huellas que despiertan estereogramas. La sustracción llevará a una infinidad de conexiones sensibles con otras partes del conjunto. Todas las superficies de contacto que guarda la ciudad son un archivo con potencial de ser analizado. Sus registros contienen la información de la ciudad en sus tiempos.

El archivo impide que las pulsiones mortales se hagan reales, es decir, se resiste al abandono y olvido (meditado) total y definitivo. Tiene de forma paralela, dos fundamentos básicos, “la memoria, viva y espontánea”: «mnème o anamnesis» y “la acción de recordar”: «hypomnema» –que está directamente vinculada con el estenograma. En una parte de la reserva se guarda la información que pertenece a la historia, en otra, los recuerdos que hacen parte de la memoria. De esta mezcla viene la fascinación por almacenar y superar los límites de la amnesia (Guasch, 2005, p. 158).

El rol del arte es “en tanto que archivo”, detallado, es registrar el olvido. La función del artista es crear imágenes que sobrevivan en el tiempo con el fin conservar la memoria.

El olvido viene justamente de la importancia propia de narrar lo sucedido. La obra de arte, debe y deberá, narrar lo que no se puede poner en palabras. Abierta, voluble, cambiante, despertará una «lectura inagotable».

El obrar de esta investigación-creación expone la condición de fragilidad de la casa y su fachada en ruinas. Las obras, parten de la grieta o muestra sensible y afectiva por la cual se accede a lo perdido (en la historia), que ya no está porque hace parte del pasado, pero que se guarda (en el corazón); en una palabra, se recuerda. Mi mano inquieta trata de denunciar y de alguna forma salvar lo oculto a la sombra de las construcciones que flotan como archipiélagos en una marea ruinosa en medio de la fuerza destructiva calculada.

La forma más potente para lograr de algún modo mover la memoria del espectador-habitante será causar una herida en su superficie sensible, (entiéndase aquí que no es causar a la casa o el cuerpo literalmente, si a la “mente” o al cerebro si se quiere ser más materialista). El montaje de un trabajo lleno de estetogramas se opone, en un inicio sutilmente, a aquellas clausuras propias de la mano humana (cierre de esas ventanas, puertas y tejados). Ocasional de algún modo, más que un sentimiento, es un recuerdo compartido que habita en el inconsciente como alguna vez se habito –o habitamos– una casa de esas.

La labor del «traperero» es recoger el polvo y los trapos (sucios) sin importar si son grandes o pequeños, levantar de la superficie los restos más humildes y coleccionarlos. En esas impuras y despreciadas cosas es donde perdura, o mejor en la voz de Walter Benjamin, sobrevive el pasado. El acto no precisa solamente clasificarlos y contarlos, también, radica en el hecho de poner los sueños al lado de ellos porque al despertar, se iluminará la fractura del instante que combina tiempos y espacios. El resultado es la imagen dialéctica que en un destello se mueve en medio de la representación y la presencia. En ella chocan los tiempos de la historia, el pasado, reflejo del presente, se exterioriza para exhibir el futuro (Didi-Huberman, 2011, p.32).

Recolectar los desechos que usualmente se dejan de lado, yuxtaponerlos uno encima del otro, mezclarlos y combinar con ellos lenguajes arquitectónicos, cartográficos y artísticos, es construir una poética de la ruina. Lo anterior, permite acceder a capas tanto físicas como inmateriales. Las primeras describirán y contarán la estratigrafía cromática e histórica de la ciudad y las segundas, abrirán la puerta de acceso para entrar al inconsciente y traer al presente el recuerdo de lo que ya no está.

La capacidad del ser humano para olvidar (lo que no quiere saber) está en borrar de sus ojos todo escombros, huella, rastro de lo que pasó. Benjamin, con su asombrosa habilidad de nombrar –como

bellamente lo escribe María del Rosario Acosta— llama «inolvidable»¹⁷ a lo que sobrepasa toda explicación. Darle nombre a algo es darle lugar. “Lo inolvidable, aquello cuya “esencia permanece intangible para toda lengua humana”¹⁸ (Acosta 2018, p.192).

En medio de la inestable geografía, ocuparse de las casas que resisten el sometimiento de un (E)stado y un (des)acuerdo¹⁹ es conceder y nombrar la realidad. Aquí lo inolvidable se manifiesta en las ocultas capas del recuerdo, en la fachada descascarada de la casa, en los delgados y coloridas pieles de la ciudad. La narración es un modo de ser del lenguaje, que no deja atrás detalle alguno. En los restos encuentra lo que se resiste a ser olvidado, lo que resuena en la memoria.

Al escapar tanto a la rememoración como al olvido, la narración altera también la lógica que se mueve entre estas dualidades; no busca traer al relato total de lo sucedido de vuelta al presente, con el fin de que sea olvidado, sino evita recorrer aquello que ya no puede reconstruirse sin más, al atender y escuchar lo que calla en sus intersticios y discontinuidades. Tampoco busca poner un fin a cerrar el relato de manera definitiva, pues por el contrario, lo que la hace posible es la experiencia de su repetición: “Narrar historias”, dice Benjamin, “siempre ha sido el arte de volver a narrarlas. (Acosta, M. 2018, p.187-188)

El olvido, pretende apropiarse de todo presente, el pasado que parece diluirse conserva su fuerza en lo oculto. La narración, habita justamente ahí, en los pliegues de la superficie, en las cáscaras que se hacen visible una vez abierta la herida. En el plano exterior las grietas caminan al recuerdo para dejar ver los secretos de la «fuerza acumulada».

La narración de lo que sucede en el lugar de investigación es una visita guiada por los archipiélagos que flotan en un mar de ruinas.

17 Lo que Agamben siguiendo a Walter Benjamin ha llamado «inarchivable» (Acosta, M. 2018 p. 187)

18 La edición que contiene la introducción de Oyarzún sobre texto *El narrador* de Walter Benjamin contiene es la realizada por Ediciones Metales Pesados en el 2008.

19 Acuerdo con la naturaleza, desacuerdo con el Estado.

Completar un mapa que cuenta (de manera cualitativa y cuantitativa) la desaparición de las casas y guardar las islas que alojan el recuerdo en medio del hostil y oscuro paisaje que las cubre, cuenta mi relato. Lo anterior, traduce el estado meditado y mediano de la ruina que se esconde en las ilusiones de la renovación y el cambio.

La posibilidad de reproducir lo antes narrado, radica en quien escucha sin prejuicios. En esta oportunidad los hechos no serán eternizados y protagonizados por héroes con grandes hazañas como en la historia lineal; la memoria transitoria se adueñará de las imágenes borrosas, de los sucesos dispersos y de los diferentes puntos de vista que le pertenecen a los narradores. “La memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras.” (Benjamin, 2009, XII). Admitir lo transitorio, pacta una reconciliación con la violencia y la muerte.

Las fracturas propias de pérdida del estado, de la esencia, el camino a la ruina, son un paisaje que atrae tanto como aterriza. Perder y esculpir a la vez un lugar desde una herida establece continuidades, y con ellas, anuncios del lenguaje propios de un narrador que denuncia lo que parece incommunicable. No pretende rellenar los huecos con información o para ser más exactos en este caso, no borra todo índice pasado, por el contrario, exhibe los detalles que deben existir en la revisión histórica.

La fachada de la casa soporta sus ancestros difuntos. Entre sus estrías se cuentan las desgarradoras ausencias. La narración está contenida en sus desechos. El cuerpo que se separa y aparece en la obra es un fragmento de ese relato. Uno de los diferentes orígenes del arte cuenta que el primer dibujo fue el de una joven que delineo a su amante antes de partir a un largo viaje. Ella, con la luz de una lámpara de vela proyectó la sombra de su amado en la pared y así compuso su silueta. Se desconoce dónde y cuándo comenzó esta historia, también el nombre exacto de la mujer, se dice que era la hija de «Butades» un alfarero al que se le otorga el primer retrato en tercera dimensión. Cualquiera que sea su origen, la idea de la ausencia es dolorosa. El retrato y la narración no son formas de memorizar, si, la mejor manera de recordar

lo que hace falta y de no olvidar lo que de algún modo hay que mantener presente.

Hace falta decir que las casas son el escudo de los habitantes ante el ataque violento. Las invasoras, son las “nuevas edificaciones” que dominan la idea de progreso, ellas, o mejor las inmobiliarias que las venden, aliadas con la administración y amparadas por las leyes solo fabrican ruinas. Dejar a un lado las construcciones por su estado, es una acción doblemente violenta por el hecho de legitimar su desaparición de manera fácil. Suprimirlas de esta forma borra toda experiencia estética que pueda estar recogida en el lugar del habitar. Narrar los hechos con el lenguaje de una guerra hiere, pero busca así sea un poco, disminuir la reproducción de estos hechos.

3.4 DEL MONUMENTO FORMA AL MONUMENTO MENSAJE

El monumento nació como una muestra de que los seres humanos estamos hechos para encontrarnos y transmitir lo que somos. En él, dice Debray, se vuelven tangibles las ausencias y los significados pues soporta el mensaje, el código y la experiencia que representa una creencia. Es además una imagen conmovedora construida en comunidad, una superficie de separación y de contacto que encierra el ayer para conectarlo con el presente para encarnar un hecho no vivido de manera propia.

El abuso está en la sobrevalorada condición: todo puede ser un monumento. El sujeto y el tiempo de conservación tasan la importancia. Quien erige un monumento público con nombre propio, sin memoria, se queda sin público, sea por ignorancia o por exceso y saturación de historia. Hoy en día, son muchos más los lugares por recordar que los monumentos por memorizar.

–Coincidencia o no– el monumento en Occidente aparece en las formas de las ruinas antiguas. El lenguaje común es la excusa de su

invención. Las formas de mirar, transformadas después del siglo XVII, estimularon la búsqueda de construcciones tangibles y/o ‘humanas’ que incentivaran la memoria al poner mucho más lejano y distante al pasado por su triunfo momentáneo. En dirección cultural, el monumento se cargó del sentido de casi toda representación superior.

El patrimonio por otro lado, se encasilla bajo unas leyes y un cuidado desmesurado. Encierra (materialmente) unas particularidades (muy) específicas que merecen ser conservadas. El bien privado, se ha vuelto privativo: se prohíbe fijar avisos, pintar de muchos colores, hasta servir de habitación. Ahora se exhibe al igual que un manifiesto público; perfecto degrada todo lo que tiene a su alrededor.

La ruina monumental es el fin de los dos caminos. Sus construcciones, glorifican la fuerza gobernante pero aniquilan, petrifican y caducan la del tiempo y la naturaleza. Cuando se tienen al frente, se siente la falta de la vida misma. Su fin es exaltar con honor su forma erguida así esté en ruinas. La temporalidad nada tiene que hacer aquí, podrán pasar millones de espectadores, pero ellas estarán ahí, mostrando su vigor. El espacio, lo dice todo.

Una edificación gloriosa cuando se fragmenta, antes de ser restaurada, se convierten en un museo o en una institución cultural. A pesar de que lo anterior parezca una noble intervención, el lugar habitado ahora está despoblado. Quienes lo pre-ocuparon ahora están desplazados. Monumentalizar es un modo óptico de revalorizar muy lejano al re-habitar. Rehabilitar disimula la espera de la especulación inmobiliaria. Los parqueaderos y las fachadas sin casa aguardan de la misma manera sus nuevos dueños.

La supervaloración los centros históricos y sus grandes construcciones parece estar atravesada por el anhelo de Heidegger (2014) de cuidar: cuidar es cultivar, cuidar para proteger lo que es su esencia, albergar, mantener lo que es, y “lo que debe ser cuidado debe ser salvado” (p.3), salvado dentro de la tierra misma que pone límites para entrar y permanecer. La planificación, no debería excluir

y encerrar la memoria en una parte específica de la ciudad. Si se quiere conmemorar, se tendría que ser consciente de la cantidad de redes que se localizan en sus superficies.

Las edificaciones del centro, cristalinas y relucientes, no muestran la realidad. Ubicar el recuerdo en alguna de ellas, como «monumentos forma», sólo llevará al olvido. La moratoria que declara «Patrimonio de la Humanidad» un lugar, trae consigo la inmunidad y validación del abandono que hay por fuera de su perímetro. Los planes de manejo y protección sacralizan las diferencias (también de clases) y desechan lo que no está enmarcado.

Se pensaría que el aumento acelerado de construcciones contemporáneas elevaría los modelos en conservación. Sin embargo, el resto de lugares ha cedido su espacio por la frecuente presión de los gestos que emergen y que aspiran a dominar el territorio. No es equitativo que todos los recursos y formas de conservación estén destinadas a lo que ya está protegido, restaurado y salvado. Tampoco es necesario que se declare todo lo que está afuera del perímetro con un cuidado extremo (porque “monumento es cualquier cosa que ‘nos hace un guiño’ y ‘merece ser visto’”). Es sensato que se llegue a un acuerdo, que no se abandone y se entregue por completo un lugar a la malicia de los proyectistas que editan el valor de uso por el de cambio.

Entiéndase aquí que la superficie de las casas en ruinas es un soporte que alberga un mensaje. De ahí que la fracción o el todo fraccionado sean un «monumento mensaje». El archipiélago dibujado o el sustraído sublima el pasado en el presente, convoca con cierta calma al futuro, y proyecta, sin forzar la memoria, un recuerdo ubicado en el inconsciente. Los desechos, son un instrumento fundamental para recordar. Son testigo y testimonio de aquello oculto, imposible de resolver, que agota las palabras. Lo que sin forma narra lo sucedido consigue habitar e invocar lo inolvidable. Mantener latente la memoria corresponde a los monumentos muertos, en ruinas, porque establecen un lazo que restablece entre lo lejano y lo cercano.



EPÍLOGO

Para no olvidar

María del Rosario Acosta (2014) claramente escribe que “la construcción y representación de la memoria, es una que invade, quizás hoy más que nunca nuestras preocupaciones”¹ (p.51). Por mi parte, encuentro la urgencia de hablar sobre lo que ocurre en lugares de la ciudad como lo expuestos en mi investigación. Justificó que ellos, además de alojar las casas en ruinas, guardan memorias. Las tantas superficies desaparecidas que ha dejado atrás la silenciosa guerra entre los habitantes del sector y los agentes inmobiliarios, cuestiona el presente, el manejo del Estado sobre espacios de renovación sigilosos y pone sobre la mesa la posibilidad de un futuro distinto.

El (monumento) mensaje que deja la ruina con cierta tristeza no es rápidamente visible. Se encuentra oculto en las capas que sujetan el recuerdo. Las impresiones, las huellas, las grafías y los fragmentos son primero el indicio de las conexiones entre el gesto y la realidad que se expone en el objeto, que luego se convierten en las presencias que citan la ausencia. Estos espacios merecen la atención porque sirven de inserción en la geografía afectiva de los estetogramas. Las expresiones estéticas pasajeras, los sensuales surcos que de dibujan en el plano exterior, los contactos, constituyen la poética de la ruina.

Estos lugares, cuando los visitamos, conviene iluminarlos vagamente de una luz que difumine el límite donde termina la ‘limpieza’ o centro histórico inmaculado, y empieza la ‘suciedad’, lo que está fuera de marco de protección. Así, se reconoce el lugar con sus heridas y se esculpe con ellas una nueva imagen para recordarlo en medio del conjunto del que hace parte. En ese todo se hallan historias tangenciales que la geografía más exacta no podrá representar. Tiempos no continuos que logran incorporar sensaciones afectivas que parecen distantes. Los espacios que atravesamos todos los días están dispuestos

¹ Habla desde nuestro lugar geográfico, Colombia, después del Acuerdo de Paz firmado con las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en La Habana en el año 2016.

por lugares de la memoria, las construcciones son el soporte de ello. Fijar la atención ahí, es leer el entorno con sus particularidades y con sus habitantes.

Las prácticas artísticas tienen mucho que cuestionar, aclarar y proponer en esta situación. Deben lograr atravesar el límite de la historia oficial para fijar, de otro modo, la mirada en las ruinas. La obra, particularmente, debe narrar lo que difícilmente puede ser descrito con palabras. Las imágenes que quedan serán dialécticas. Mantendrán un tránsito en el proceso de traducción. En el vaivén, traen del pasado información óptima para descifrar el futuro en el presente. La destrucción es irónica, duele, pero una vez pasada se reivindica con lo que antes era intangible.

Es claro que la violencia que esta narración comunica viene en doble vía de parte del abandono mediado y meditado por el Estado. De un lado, la administración parece desconocer lo que ocurre en el lugar. Del otro, los desalojos, el abandono por falta de recursos, la carcasa vacía, los derrumbes, los desplomes, los anuncios de demolición, la cantidad de parqueaderos públicos, las edificaciones nuevas que superan los índices de habitación, son hechos violentos que no quedan documentados en las cifras oficiales. Dichos casos, son obviados en la información que se almacena. La idea de progreso, saca de la historia, el lenguaje descriptivo y las narraciones para que su traducción sea 'neutral'. La memoria queda encerrada entre los abismos de las palabras y los sentidos.

Una vez pasada la devastación la experiencia no se basará en un sentimiento nostálgico que sea incapaz de recordar lo que había. Frente al silencio y la ignorancia del (E)stado y la sociedad, la narración, se reproducirá a modo de historia; dibujará las siluetas de lo invisible, en un lenguaje que, aunque fracturado, resuena y brota, al igual que la naturaleza, por las lesiones de car-casa. Propio de la acción de narrar es conectar, la mano, el ojo y el alma. Por eso, recojo las partes que se desprenden de la fachada (materia prima de la experiencia), la expongo para el espectador en la obra, las clasificó, las maco, las nombro

(archipiélagos) para guardarlas en mi alma, y lograr así, de algún modo conmover a quién las tiene en frente. Esto será la forma de describir lo que no puede ser dicho porque al capturarlo desaparecerá.

El trabajo de las obras, parte de la fragilidad de la memoria. No pretendo con ellas construir una historia, suplir las huellas, volver a la vida las casas que murieron; sino localizar en los desechos, en los restos, en las ruinas, desde su singularidad, un lugar para no olvidar. A pesar de que sea imposible reparar la ausencia, pues difícilmente se borrará por completo la cicatriz de una herida, la denuncia. Es justamente allí, donde radica la fuerza, el material de esta investigación-creación, cúmulo de escombros, en la ruina.

Archipiélagos para no olvidar viene de aquello que solo puede ser recordado por su resistencia a ser olvidado. Aún cuando la humanidad quiera olvidar un instante por completo, la experiencia como acto sensible removerá el destello de imágenes del pasado y traerá el recuerdo. Con el lenguaje resquebrajado y la cortada voz después de llegar del campo de batalla, los latidos fragmentarios de la memoria manifiestan en la narración la conjugación de los tiempos y espacios, ahí, es donde se hace justicia a lo que Benjamin llama «inolvidable».

Es forzoso encontrar un espacio para estas casas dentro lo estipulado en el centro rescatable. Sería parecido a embalsamar la muerte, inmovilizar el recuerdo. El olvido, se conjurará en la superficie de contacto, en los detalles exteriores, la materialización del abandono, en el habitante desprevénido que conserva su casa, y por qué no, en la labor del arquitecto consciente. Lo que no se ve a primera vista debe tomar apoyo sobre lo visible, lo sensible sobre lo material con el peligro de que se desplome en pedazos para que el plano externo se convierta en un obstáculo o un escudo para la batalla final.

Parece inverosímil pero nuestra cultura, cada vez, hace más grande lo monumental sin ningún monumento. La demanda social confiere mayor poder a las formas que al sentido. Sugiere entonces que lo monumental, las casas perfectas declaradas patrimonio, destruirán el sentido del mensaje en las casas que las rodean. El tejido parece estar

recortado, el desgaste urbano se ve confuso, se ha perdido la escala. La mirada se encuentra obligatoriamente enfocada a una sola expresión, representa una única forma de ver, quizá la impuesta por nuestros gobernantes. La victoria de la monumentalidad sobrepasa la ganancia por encima de la del habitante.

Este trabajo constituye más que una exploración en el campo de las ruinas que revive casi consciente las técnicas alegóricas. No se rinde frente a la catástrofe porque los desechos son la muestra de una sociedad en decadencia. La desintegración de los monumentos que fueron pensados para combatir el tiempo demarca las evidencias en su transitoriedad. La naturaleza siempre saldrá a recordar que todo es temporal. Acertadamente los síntomas de esta investigación, estaban en la fachada: el aviso colgado, la expresión en los muros, vacío(!) la marca del grafitero, todos, resultan comprensibles desde su ubicación espacio-temporal, desde sus propias islas, conforman el mar de ruinas, el camino navegable que conduce a la desaparición total.

En este viaje, no visité ningún lugar idílico y paradisíaco; todo lo contrario, reconocí islas que no podrían ubicarse en el más grande mapamundi. En ocasiones, hubiera preferido no haber descubierto algunos de esos archipiélagos inquietantes y desolados donde sólo relucen hechos terribles y dolorosos.

Los mapas que combiné en este recorrido son abstracciones de un lenguaje que narra lo que carece de palabras. Los montajes realizados no pueden mostrar la realidad, sino una propia interpretación de lo que se esconde entre las capas y que reluce estetogramas, en ocasiones, bastante temerarios.

Imagino que muchos querrán hacer este recorrido. Buscarán su propia manera de construir una cartografía desde la isla que habitan que no es más que una porción desprendida de la tierra 'firme' que es la ciudad. En los pedazos de concreto, cal, madera, pintura, cerámica con perfectos contornos, espero que hayan encontrado como yo, lugares para guardar lo inolvidable, que armen el rompecabezas que conecta con el continente. Espero una vez terminado (de leer o de escribir) este

trabajo, no volvamos a ver de nuevo islas solitarias que no despierten en el inconsciente algún recuerdo. Que cada una ocupe lugar en el mapa así sea el que está reservado en un rectángulo a lado de la gran superficie terrestre con una escala diferente.

40 archipiélagos para olvidar

Técnica: Variadas

Dimensiones: 10*5.5 cm

40 archipiélagos para no olvidar es un proyecto desarrollado durante el tiempo de aislamiento en medio de la pandemia del Covid 19.

Es una residencia silenciosa y personal que consiste en dibujar 40 de las fotografías capturadas durante los 3 años que duró esta investigación. Los dibujos son detalles de las señales expuestas en la fachada de las ruinas.

Este trabajo se encuentra en proceso.

El desarrollo de este ejercicio es lento y meditado porque pretende cerrar de manera serena un ciclo.







BIBLIOGRAFÍA



- Henao, A., Jaramillo, A. y Malgonado, A. (2018). *Taller 7. 15 años*. Medellín.
- Acosta, Elena. (2018) Los artistas y la condición del lugar. En *Medellín: 16 Salón regional de artistas*.
- Acosta, María del Rosario. (2018) La narración y la memoria de lo inolvidable: Un comentario al ensayo “El narrador” de Walter Benjamin en *Walter Benjamin aquí y ahora* (pp.175-196). Bogotá: Universidad de los Andes.
- (2014) Memoria y fragilidad: el arte como resistencia al olvido. En *Narrativas de la comunidad: política y violencia* (pp.48-59).
- Argullol, Rafael. (2006) *La atracción del abismo*. Barcelona: Acantilado.
- Bauman, Zygmunt. (2008) *Archipiélagos de excepciones*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamin, Walter. (2006-2007) El origen del ‘Trauerspiel’ alemán en *Obras, libro 1/ Vol.1*. Madrid: Abada Editores.
- (2009) El narrador en *Obras, libro II, Vol. 2* (pp.41-58). Madrid: Abada Editores.
- Buck-Morss, Susan. (2001) *Dialéctica de la mirada*. A. Machado Libros: España.
- Debray, Régis. (1999). Trace, forme, massage? En *Les Chaiers des médiologie* N° 7 La confusion des monuments (pp. 27-44). Trad. De Manuel Bernardo Rojas.
- Didi-Huberman, Georges. (2011) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Duque, Félix. (2002) *La fresca ruina de la tierra*. España: Calima Ediciones.
- (1999) *Ruinas postmodernas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia Editorial.
- (2006) Esculpir el lugar. En Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (eds.). *La interpretación del mundo. Cuestiones del tercer milenio*. (95-112). Barcelona: Laurel.
- Földényi, László F. (2018) *Los espacios de la muerte viviente*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gainza, María. (2016) *El nervio óptico*. Argentina: Laurel.
- Guasch, Anna María. (2005) *Los lugares de la memoria*. Revista Materia, N.º 5 (pp.157-183).
- Heidegger, Martín. (2014) *Construir, habitar, pensar*. (García, Gris. trad.). México: Fotocopioteca N.º 39.
- (2005) *El origen de la obra de arte en Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jouannais, Jean Yves. (2017) El uso de las ruinas. Barcelona: Acantilado.

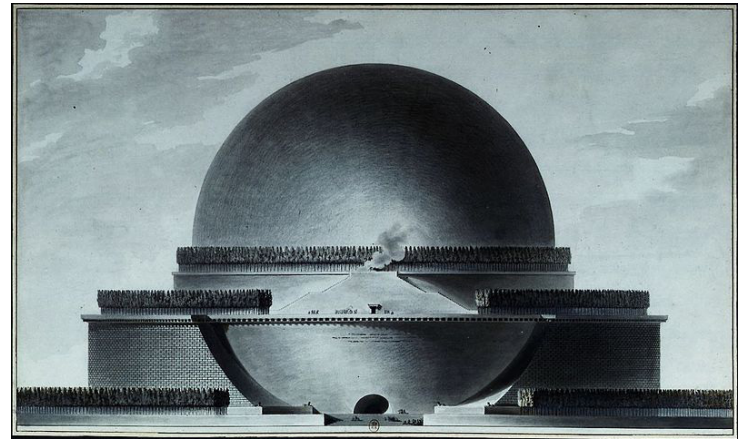
- Kousbroek, Rudy. (2013) *El secreto del pasado*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Mesa, Carlos. (2010) *Superficies de contacto*. Medellín: Mesa Editores.
- (2014) Formas estéticas y geografía de la casa urbana. En *Anotaciones de Planeación*. N.º 41 (pp.9-31)
- Montoya, Jairo. (2014) A propósito del libro *Archipiélagos de arquitectura / Teoría del conjunto*. En *Archipiélagos de arquitectura*. Medellín: Mesaestandar
- Parra, Juan Diego. (2015) *¿Qué es un esterograma?* En *Revista colombiana de pensamiento estético* N.º 3 (pp.65-85).
- Ponte, Antonio José. (2007) *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Roldán Alzate, Oscar. (2010) *Carlos Garaicoa. Bienes Mostrencos*. Medellín: Editorial Corporación Museo de Arte Moderno.
- Sebald, W. G. (2003) *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Tanizaki, Junichiro. (2016) *El elogio de la sombra*. España: Satori Ediciones





1a. Ruine mit Personenstaffage, Giovanni Battista Piranesi.

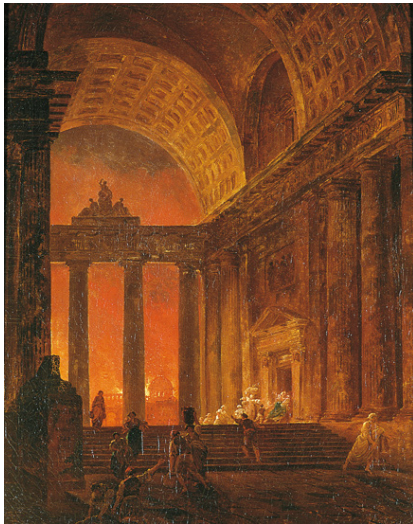
ANEXOS



1b. Cénotaphe de Newton, Étienne-Louis Boullée.



1c. *La demolición de las casas del puente de Notre Dame*, Hubert Robert



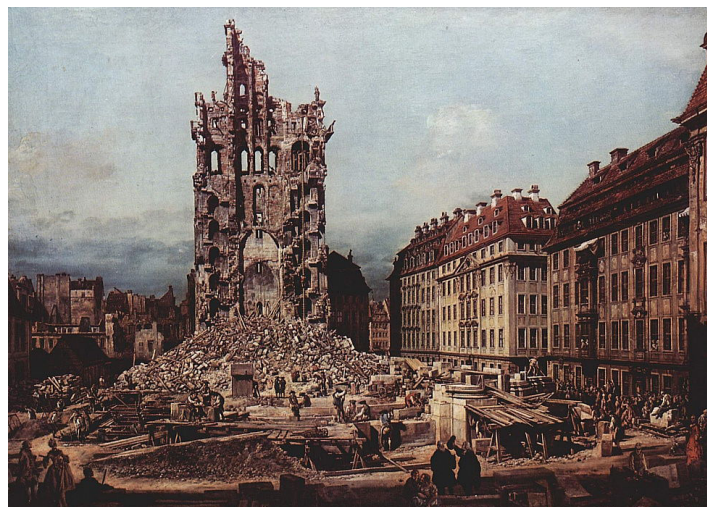
1d. *El incendio de Roma*, Hubert Robert



1e *All Saints Chapel*, John Piper.



1f Fotografía de Patrullas de desescombro retirando los restos de casas y calles.



1g Las ruinas de la antigua Kreuzkirche en Dresde, Bernardo Bellotto



2a





Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

2b



2020



2013



2014



2017



Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

2C





2d

2e



2020



2013



2017



2019



2018





Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.





Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

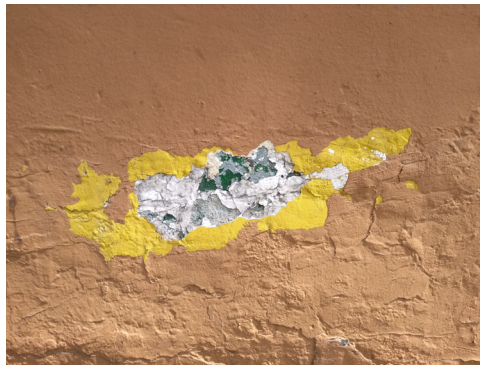




3a



3b





3d



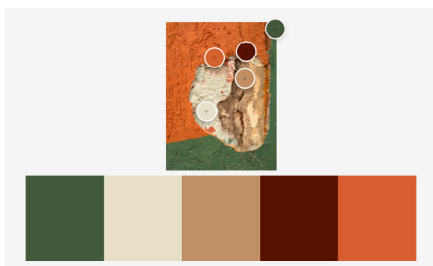
3e



3f



3g



Archipiélagos para no olvidar
Se diseñó, se diagramó y se terminó de imprimir en
el mes de octubre de 2020 en

En su composición se utilizaron caracteres Cor-
morant Gatamon y Roboto 10/9 puntos, formato
12 x 17.5 centímetros. Su cubierta es de cartón craf
grabado con linoleo y las páginas interiores en
propalibro de 75 gramos. La paleta cromática de
este trabajo fue escogida de una de las fotografías
capturadas en
las paredes de las casas en ruinas.